ŚWIAT FOTOGRAFII

30

Od Redakcji

Poczynając od obecnego numeru został zmieniony układ naszego pisma. Wprowadziliśmy mniejszą czcionkę i wykorzystaliśmy okładkę. Nie zmniejszając zawartości treści obniżamy jednocześnie cenę pisma.

Kolegium Redakcyjne

ODPOWIEDZI

Zubrzycki Witold z Sopotu — List Pana drukujemy poniżej w obszernych wyjątkach.

Jako zaawansowany fotoamator czytuję pismo nasze bardzo regularnie i jestem jednym ze stosunkowo nielicznych jego czytelników, którzy posiadają komplet numerów Świata Fotografii. Przeczytany ostatnio artykuł p. Grażyny Wyszomirskiej („Bój o czytelnika", Nr 28 Świata Fot.) stawiający ostre zarzuty dotychczasowej linii redakcyjnej miesięcznika skłonił mnie do refleksji, głównie na temat czy i ile dobrego przyniosło mi uważne czytanie zamieszczanych w naszym periodyku artykułów fachowych i wiadomości o charakterze informacyjnym, oraz jakim zmianom uległa treść periodyku redagowanego przez nowe Kolegium.

W wyniku tych refleksji i rozmyślań snutych podczas wertowania dotychczasowych roczników Świata Fotografii powstałby prawdopodobnie równie bojowy i — może nawet — równie nieodpowiedzialny artykuł atakujący wypowiedź p. Wyszomirskiej, gdyby nie przekonanie, że polemiki tego rodzaju — sensowne w odniesieniu do prasy codziennej — znużyłyby Czytelnika szukającego w swym piśmie miesięcznym w pierwszym rzędzie... spraw i tematyki fotograficznej.

POZIOM PISMA. Rozbrajający zarzut zamieszczania w dotychczasowych numerach miesięcznika „samych uczoności — interesujących szczupłe grono — samych -izmów logii, itp. itp., nużących już przy samym odczytywaniu tytułów" nie wymagałby komentarzy przy założeniu, że obecni czytelnicy naszego pisma znają dobrze treść starych roczników. Otóż z własnej praktyki muszę stwierdzić, że moja droga od „familijnego pstrykacza" do ogólnopolskiego salonu fotografii przy wykształceniu tzw. „średnim" i takiejże w moim szczerym przekonaniu inteligencji, wiodła prostym kursem przez te właśnie „same uczoności", tak „nużące już przy samym odczytywaniu tytułów". Ano trudno same gołąbki itd.

Nie chodzi jednak o osobiste wycieczki. Dyskusja na temat czy zrozumiałość dzieła sztuki ma być równoznaczna z obniżeniem poziomu już się dawna odbyła. Zdawałoby się, że sprawa przystępności treści artykułów zamieszczanych w Świecie Fotografii ma podobny aspekt.

Jeżeli ująć zagadnienie poziomu artykułów od strony formy, to rzeczywiście trzeba przyznać, że często nie grzeszyły one jasnym układem, nie wspominając już o szwankującej polszczyźnie. Nomina sunt odiosa więc nie przystoi wymieniać krytykowanych autorów, szczególnie wobec faktu, że wysoki kunszt fotograficzny czy też wielka wiedza teoretyczna piszącego nie zobowiązuje go do równoczesnej umiejętności pisania. Winę za obserwowany w niektórych wypadkach chaos stylistyczny i treściowy przypisać się winno redakcji. Aby jednakowoż nie być całkiem gołosłownym, prosiłbym o zwrócenie uwagi na wzorowy moim zdaniem artykuł Eugeniusza Szmidtgala w Nr 26 zatytułowany „Z problemów techniki małoobrazkowej". Znajomość tematu sumienność w jego opracowaniu i wyczerpaniu, jasny wykład i prosty, nie napuszony styl walczą ze sobą o pierwszeństwo. Gdybyż równie uczciwie do swych obowiązków ustosunkowali się i inni autorzy. Niestety, niezbyt daleko od wymienionego wzoru można by znaleźć antytezę, czy — jak woli nie lubiąca obcych słów p. Wyszomirska — zrozumiałej: przeciwprzykład.

REDAKCJA. Na poziom pisma i jego zawartość ma wpływ przede wszystkim — jak to znów słusznie podkreśla p. Wyszomirska — redakcja. Należy sądzić, że np. niektóre nazwiska tak imponują redakcji, że zarówno w swym poprzednim, jak i obecnym składzie, nie stara się ona zmieniać w dostarczanych artykułach nawet wadliwej interpunkcji. Tak jak i w innych pismach adjustacja artykułów powinna prowadzić nawet do ich odsyłania autorom dla całkowitej przeróbki według wskazań redakcji.

Co do układu miesięcznika, to warto tu dodać jeszcze, że długie artykuły pisane „ciurkiem" niewątpliwie odstraszają czytelnika. Rozbicie całości podtytułami nie zaszkodziłoby nawet tak doskonałej pracy, jak wspomniany wyżej artykuł E. Szmidtgala.

Druga uwaga dotyczy szaty graficznej. Jeżeli — jak twierdzi p. Wyszomirska — redakcja nie boryka się obecnie z trudnościami finansowymi, to niewątpliwie zainteresowanie się treścią pisma wzmogłyby zamieszczane wewnątrz rysunki i ozdobniejsze tytuły, czy akapity. Prócz tego choć jeden żarcik rysunkowy, króciutka humoreska a la Sempoliński, czy tp. stanowiłyby w każdorazowym numerze odciążenie od powagi treści, ową przysłowiową szczyptę pieprzu zaostrzającą apetyt.

ZASIĘG ODBIORCÓW. Nie wydaje się, że „Spopularyzowanie czasopisma będzie musiało pójść głównie poprzez przezwyciężenie bierności lub ingnoracji fotografujących do swego pisma" — jak pisze p. Wyszomirska. Frazesy rzadko pomagają. Również nie wiadomo, jak przezwyciężać tę bierność. Jeśli ktoś nie chce czytać, to — sądzę — i parą wołów go do tej czynności nie zaciągniesz. Natomiast chciałbym się podzielić następującymi doświadczeniami zdobytymi na innym terenie podczas przezwyciężania podobnych trudności. Złany obecnie z miesięcznikiem „Morze" wychodził na Wybrzeżu od 1946 do 1951 r. włącznie periodyk (miesięczny) „Młody Żeglarz", w którego redakcji przez pewien czas pracowałem. Jako czasopismo fachowe, młodzieżowe, miesięcznik ten próbował w pierwszej fazie oprzeć swój byt na prenumeracie, starając się przez zjednywanie czytelników i propagandę typu proponowanego przez p. Wyszomirską (konkursy, premie za nowych prenumeratorów itp.) rozszerzyć krąg swych odbiorców. Pozytywne wyniki — jeśli były — zamykały się żałosną cyfrą sukcesów.

W rezultacie nieudałych prób, redakcja zdecydowała się powiększyć poważnie nakład i oddać periodyk do kolportażu ogólnopolskiego mimo wysokiej prowizji pobieranej przez trudniące się nim przedsiębiorstwo) za swe usługi. Rezultat? Ilość sprzedanych numerów podskoczyła z kilku tysięcy, na ... kilkadziesiąt.*

Jeżeli tego rodzaju droga wydawałaby się nawet ryzykowna, to przecież można szukać rozwiązań kompromisowych, jak np. kolportaż tylko w określonych miastach (np. większych, względnie posiadających oddziały PTF), kolportaż poprzez sklepy fotograficzne MHD i PDT itd. Wydaje się, że tego rodzaju udostępnienie zakupu pisma o hermetycznym niemal dotychczas kręgu odbiorców rozwiązałoby automatycznie takie kwestie, jak poruszane przez p. Wyszomirską zagadnienie pozyskania jako czytelnika również fotografów zawodowych. Co do tych ostatnich bowiem, to niewątpliwie ich absencja w gronie czytelników Świata Fotografii nie jest spowodowana chęcią czytywania — jak przypuszcza p. W. — tylko artykułów technicznych.

STRONA WYDAWNICZA. Ostatnia teza analizy brzmi: miesięcznik nasz musi ukazywać się regularnie. Jeśli rzeczywiście są na to środki finansowe, to cel ten nie tak trudno osiągnąć. Jeśli jednakowoż istnieją obiektywne trudności, lepiejby było wydawać periodyk w odstępie dwumiesięcznym, ale wzamian punktualnie. Doświadczenia z ubiegłego okresu świadczą o lekceważącym stosunku do tej sprawy. Zawiadomienia o mających się odbyć konkursach, ukazujące się już po ich rozstrzyg-

---

*) Obecnie „P.P.K. „RUCH".

(Dokończenie na str. III okładki)

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK VII WRZESIEŃ NUMER 30

SPIS RZECZY

Zbliża się dzień wyborów do Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej

Naród polski po latach zdradzieckiej polityki sanacji, po mękach okupacji hitlerowskiej, po wstępnym okresie stabilizowania życia gospodarczego i społecznego kraju — jasno i zdecydowanie wyraził swą wolę swobodnego rozwoju w kierunku budowy socjalizmu w Polsce.

Niespotykany dotychczas rozwój przemysłu ciężkiego, budowa potężnych jednostek energetycznych, powstanie nowych nie istniejących dotychczas gałęzi produkcyjnych, nadanie naszej stolicy nowego oblicza — oto fakty stwierdzające, że władza ludowa potrafi nie tylko przyrzekać, ale i w czyn wprowadzać swoje zamierzenia. Przyczynia się do tworzenia nowej rzeczywistości robotnik, chłop i inteligent pracujący, z entuzjazmem i inicjatywą własną przekraczający wszelkie zobowiązania produkcyjne. Źródłem tego entuzjazmu jest radość z ostatecznego pozbycia się jarzma kapitalistycznego ucisku, ze świadomości tworzenia nowych wartości jeszcze dla dobra obecnego pokolenia, z pragnienia stałego podnoszenia swej kultury materialnej, sztuki i nauki, w warunkach niezamąconego współżycia z pokój miłującymi narodami.

W końcu trzeciego, decydującego o powodzeniu sześciolatki, roku odbędą się wybory do pierwszego Sejmu, mającego działać w oparciu o nowo uchwaloną Konstytucję Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Utworzony pod kierownictwem naszego Prezydenta Front Narodowy w ogłoszonym programie wyborczym wskazuje na konieczność jeszcze ściślejszego zespolenia się w konstruktywnej pracy przy umacnianiu pokojowej potęgi Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, którą rozwijamy dzięki sojuszowi ze Związkiem Radzieckim i Krajami demokracji ludowej.

Zarząd Główny Polskiego Towarzystwa Fotograficznego wzywa wszystkich fotografujących, zrzeszonych i niezorganizowanych —

— do wzmożenia wysiłku na odcinku swojej pracy zawodowej, celem przyśpieszenia realizacji budowy socjalizmu w naszej Ojczyźnie,

— do dalszego podnoszenia swych umiejętności fotograficznych i tworzenia coraz to nowych dzieł w duchu realizmu socjalistycznego, obrazujących twórczy wysiłek i piękno Kraju budującego swą szczęśliwą przyszłość oraz entuzjazm jego świadomych budowniczych,

— do zjednoczenia się pod sztandarami Frontu Narodowego i spełnienia swego patriotycznego obowiązku w akcji wyborczej.

Poznań, we wrześniu 1952 r.

Zarząd Główny
Polskiego Towarzystwa Fotograficznego

JURIJ JEKIELCZIK

Walor*)

Ponieważ w realnej rzeczywistości przestrzeń, wszystkie przedmioty i postacie są trójwymiarowe i, prócz samych zarysów posiadają ponadto wypełniającą te zarysy objętość, masę materii z której się składają, oraz fakturę, czyli powierzchię tego materiału, to też sztuki plastyczne dla realistycznego oddana rzeczywistości posługują się barwą i walorem.

Każdy przedmiot posiada właściwy sobie kolor o odpowiedniej intensywności.

Jeżeli mówimy, że przedmiot posiada barwę błękitną, to nie daje to jeszcze dokładnego określenia, ponieważ kolor błękitny może posiadać mnóstwo odcieni i wielką ilość stopni jasności; może być on ciemny lub jasny w zależności od oświetlenia i zdolności powierzchni pochłaniania lub odbijania światła. Stopień jasności warunkowany będzie siłą oświetlenia i właściwością danej powierzchni ciała pochłaniania lub odbijania padającego na nią światła.

W fotografi czarno-białej oddajemy całą skalę barw, od czarnego przez odcienie szarego do białego. Pomimo pewnej względności takiego obrazu, posiada on jednak właściwość dosyć wyraźnego oddania wielobarwnej rzeczywistości. Rozmaite barwy, w fotografii czarno-białej, ten lub inny stopień skali zależny będzie od stopnia jaskrawości, to jest jasności tej barwy, jaką posiada przedmiot, i siły tej barwy, czyli waloru.

W ten sposób, pod pojęciem waloru rozumie się siłę barwy, a w fotografii zcarno-białej — określone miejsce skali, zawierającej gamę odcieni od czarnego do białego W fotografii czarno-białej wszystkie właściwości barwy i jasności barwy wyraża walor. Szara gama walorowa obrazu fotograficznego powinna oddawać gamę barwną obiektywnej rzeczywistości; walor musi oddawać wrażenie bawności przyrody.

Obserwując dzieła fotograficzne, nie trudno przekonać się, że doborem walorów artyści osiągają w fotografii czarno-białej wrażenia, podobne do wrażeń dawanych przez kolorową wielobarwną rzeczywistość, i przy odbiorze tych wrażeń widz zapomina o rzeczywistej barwie przedmiotów. Artysta fotograf powinien koniecznie studiować właściwości waloru i budowy walorowej.

Walor oddaje barwy przedmiotów, stosunki jaskrawości tych barw w naturze i jasność tych barw.

Najjaśniejszym walorem jest biały. Najciemniejszym — czarny. Im jaśniejsza barwa, tym bardziej zbliża się ona do białej; im ciemniejsza, — tym bliższą jest czarnej.

Wygląd przedmiotów lub postaci, zabarwionych na ten lub inny kolor, różni się tym, że obijają i pochłaniają one różne ilości padającego na nie światła w zależności od koloru, na jaki są zabarwione materiały z których zrobione są te przedmiaty i od struktury powierzchni tych materiałów.

Właściwość odbijania i pochłaniania światła warunkuje różność przedmotów pod względem ich jasności, która z kolei określa siłę waloru w fotografii czarno-białej. Jako prawidłowe oddanie koloru przedmiotów rzeczywistych w fotografii czarno-białej należy uważać prawidłowe oddanie stosunku jaskrawości barwy przedstawianych przedmiotów, to znaczy takich stosunków jakie widzi ludzkie oko.

Różne barwy odczuwane są przez oko z rozmaitym stopniem jasności.

Tak na przykład, najjaśniejszym dla naszego oka okazuje się kolor żółty o długości fali 556 milimikronów. Dla zachowania rzeczywistego stosunku walorów dążymy do tego, by barwoczułość błony była zbliżoną do barwoczułości oka; używamy filtrów absorbujących barwę, kompensujących barwoczułość błony i zmieniających gradację od czerni do bieli, to jest zmieniających rozwiązanie walorowe.

Gradacje i odcienie przejścia od czarnego do białego mogą być nieograniczenie duże. Oko ludzkie może odróżnić do 300 stopni skali walorowej. Naturalnie, że dla oddania realnego obrazu nie ma potrzeby korzystania ze wszystkich 300 odcieni, jakie zdolne jest uchwycić oko. Do prawidłowego oddania wystarczy 24—30 odcieni, aby odczuć delikatne przejścia od czerni do bieli, i 6—10 odcieni, aby przejście to wyglądało kontrastowo.

Przy wykonaniu dowolnego obrazu fotograficznego niezmiernie ważnym jest rozwiązanie proporcji walorowej i ustalenie przewagi jednego zasadniczego, przeważającego waloru przy pomocy którego oddane zostaną zasadnicze elementy obrazu. Ten zasadniczy walor jak gdyby charakteryzuje obraz i działa na widza w kierunku zamierzonym przez autora.

W fotografii czarno-białej proporcja walorowa okazuje się pojęciem do pewnego stopnia identycznym z pojęciem „kolorytu" w malarstwie i fotografii kolorowej, gdzie pod mianem kolorytu rozumie się dobór kolorów i odcieni kolorów.

Rozwiązanie proporcji walorowej — ustosunkowanie stopni i płaszczyzn czerni i bieli, warunkuje sę doborem skali walorowej.

Jeśli wyobrazimy sobie walory od najciemniejszych do najjaśniejszych, ułożone w kolejności stopniowego narastania ich ku bieli lub ku czerni, otrzyma się skala, której każdym stopniem będzie określony walor — stopień jasności.

Skala jest długą, gdy przejście od jednego stopnia do drugiego jest łagodne, i dlatego stopni jest więcej, lub krótka, gdy przejścia są bardziej gwałtowne, i dlatego stopni mniej.

Artysta fotograf wybiera część skali walorowej najbardziej odpowiadającą zamierzonemu przezeń rozwiązaniu plastycznemu dzieła. Wyznaczony przez niego obszar skali będzie głównym, dominującym walorem dzieła.

Często szczegółowe opracowanie walorowe, przy którym użyto większą część skali walorowej, staje się trudnym do oglądania na skutek szeregu drobiazgów, utrudniających odbiór obrazu niepotrzebnymi szczegółami. Dlatego przewaga jednego waloru zasadniczego zawsze będzie sposobem uogólnienia i charakterystyki głównej myśli dzieła.

Ustalenie proporcji walorowei właśnie sprowadza się do określenia waloru zasadniczego i przeciwstawienia walorów konstrastujących, podkreślających ten walor zasadniczy.

I tak, naprzykład, jeżeli cały obraz jest szary lub biały to wygląda on smutnie i bezbarwnie, natomiast pojawienie się białej plamy na szarym, lub czarnej na białym odrazu wyznaczy prawidłowy akcent, ożywi obraz i siłą kontrastu podkreśli szarość lub biel.

Intensywność koloru w naturze, siła koloru albo walor w fotografii, stosunki barw i walorów zdolne są wywoływać te lub inne wrażenie wzrokowe.

Wrażenie wzrokowe, powodowane dziełem, zależy od wielkości płaszczyzny, zajmowanej przez określone walory i od proporcji tych płaszczyzn, a także od istnienia kontrastów walorowych.

Tak, naprzykład, plamy jasne znajdując się obok ciemnych wyglądają jaśniej natomiast obok mniej kontrastowych w stosunku do nich walorów jasno szarych, wydadzą się mniej intensywne. Przewagę czarnego podkreśla się zawsze pewną ilością najbardziej jasnego.

W ten sposób, walor — stopień jasności koloru czarno-białego — jest pojęciem względnym i określa się zawsze stosunkiem walorów o różnej sile, to jest kontrastem walorowym.

Jeżeli weźmiemy trzy kwadraty o różnej jasności, to jest o różnych walorach — czarny, szary i jasnoszary, i umieścimy w środku każdego z nich nieduże, walorowo jednakowe białe kwadraciki to zauważymy, że kwadracik otoczony tłem czarnym, wyda się nam najjaśniejszy; kwadracik na tle szarym wyda się ciemniejszy od kwa-

---

*) Jest to tłumaczenie VI rozdziału z książki radzieckiego autora Premii Stalinowskiej, J. Jakielczyka pt. „Mistrzostwo plastyczne w fotografii". Wyd. Goskinoizdat, Moskwa 1951.

dracika na tle ciemnym, a kwadracik na jasno-szarym — jeszcze ciemniejszy.

Z tej obserwacji wynika, że jasność, to jest walor przedmiotów i postaci, umieszczonych na odpowiednim tle, będzie się zmieniał w zależności od kontrastującego współdziałania tła.

Obok tego będziemy również obserwowali zjawisko zmiany plastyczności, bryłowatości i wypukłości postaci i przedmiotów.

Im ciemniejszym w stosunku do postaci lub przedmiotu będzie tło, to jest im bardziej kontrastowy będzie stosunek walorowy, tym wyraziściej uwydatnią się zarysy liniowe — sylwetka przedmiotu lub postaci, tym bardziej utrudnionym zostanie dostrzeżenie jego bryłowatości i wypukłości.

Im stosunki walorowe będą mniej kontrastowe, to jest, im bliższą będzie walorowość tła do walorowości przedmiotu, tym bardziej miękko będzie rysować się jego sylwetka i tym lepiej oddana zostanie plastyka pod warunkiem, że w pierwszym i drugim wypadku przedmiot lub postać oświetlone są jednakowo. Kontrast walorowy zwiększa widoczność zarysów liniowych w obrazie. Miękkie rozwiązanie walorowe wzmacnia wyrazistość bryły.

W zależności od istnienia podrażnień wzrokowych czerń i biel odczuwa się nie jednakowo, zupełne podobnie, jak nie jednakowo odczuwa się czerń i biel w różnych tłach. Białą plamę na tle szarym odczuwa się inaczej, niż tą samą plamę na tle czarnym. Plama biała, umieszczona na czarnym tle, wyda się nam większą, od tej samej wielkości plamy czarnej umieszczonej na tle białym. Właściwość jasnych plam, umieszczonych na ciemnym tle wydawania się wiekszymi niż są w rzeczywistości tłomaczy się właściwością naszego wzroku reagowania przede wszystkim na jasne i jaskrawe. Zaś jaskrawość jasności plamy, umieszczonej na ciemnym tle, jak już wspominaliśmy, zwiększa się w zależności od kontrastu.

Zjawisko to, polegające na pozornym zwiększaniu się rozmiarów jasnej plamy pod wpływem kontrastujących walorów ciemnych, nazywa się irradiacją. Ze zjawiskiem irradiacji związana jest właściwość niektórych walorów wydawania się występującymi lub cofniętymi.

W fotografii czarno-białej występujących z walorów jasnych będzie wydawał się najjaśniejszy, z ciemnych — najciemniejszy.

Umiejętne wykorzystywanie tych zjawisk optycznych przy pracy nad obrazem umożliwia artyście fotografowi stworzenie wzrokowego złudzenia pomniejszenia lub powiększenia objętości przedstawianych postaci i przedmiotów i pogłębienia przestrzeni zgodnie z tym ogólnym założeniem artystycznym, jakie przed sobą postawił autor.

Psychologowie ustalili, że ciężar (ważkość) koloru zależy od jego jasności. im ciemniejszy kolor, tym jest on cięższy, im jaśniejszy, tym lżejszy. Mowa tu o porównywaniu kolorów, znajdujących się w jednakowych warunkach i zabarwiających ten sam materiał.

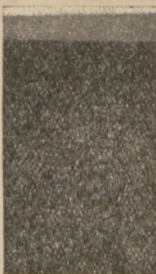
Jasny obłok będzie się nam wydawał lżejszy od takiego samego co do rozmiarów i kształtu obłoku ciemnego.

Podobne zjawisko obserwujemy przy podziale kolorów na „zimne" i „ciepłe". Podział ten opiera się na tym, że kolory czerwono-żółte zbliżone są do kolorów przedmiotów ciepłych — słońca, ognia itp., zaś błękitno-niebieskie do koloru lodu, wody, nocy itp.

Jeżeli rozpatrzyć trzy prostokąty z rozmieszczonymi u góry obszarami waloru ciemnego— a u dołu — szarego, zauważymy, że w pierwszym prostokącie (rys. 1) czerń wyda się nam obwódką, nieznacznym dodatkiem do szarego, w trzecim prostokącie (rys. 3) czerni zbyt dużo, i przytłacza ona szarość, zaś w drugim (rys. 2) skojarzenie czarnego i szarego będzie najbardziej zrównoważone.

Umiejętne wynajdywanie proporcji ciemnego i jasnego pomaga mistrzowi w osiągnięciu pożądanego wrażenia wzrokowego.

Jeżeli w obrazie kolorowym gama barwna, obok budowy liniowej, pomaga w oddziaływaniu na widza w kierunku pożądanym dla ujawnienia zasadniczego zamierzenia, to w fotografii czarno-białej wszystkie te funkcje spełnia, obok budowy liniowej, gama walorowa.


Rys. 1


Rys. 2


Rys. 3

Wrażenie masy — ciężkości lub lekkości już określa nasz stan psychiczny; prócz tego, stan ten określa się również jasnością widzenia. Jest zupełnie zrozumiałym, że ciemność zmusza wytężać wzrok, natomiast przy świetle możemy otoczenie nasze widzieć zupełnie wyraźnie.

Kombinacja walorów jasnych i ciemnych, to jest wyłącznie środkowego obszaru skali walorowej powodującego miękkie przejścia od czerni do bieli, stwarza obrazy kontrastowe, szybko „czytelne"; tak stosunek, dzięki możliwości szybkiego „czytania" go okiem, podkreśla wrażenie ruchu i jednocześnie przy nadmiarze czarnego nad białym daje wrażenie napięcia, dynamiczności.

Kontrast plam walorowych jest silnie odczuwany przez widza. Dlatego artyści plakaciści tak często posiłkują się rozwiązaniami kontrastowymi.

Mówić o wpływie na odbiór tych lub innych walorów bez łączności z treścią dzieła i przedmiotów, które niosą na sobie ten lub inny walor, jest niemożliwym. Dlatego też ocena oddziaływania waloru obrazu na odbiorczość zależy zawsze od konkretnych warunków, to jest sensu i treści konkretnego obrazu.

Obraz, wykonany w jasnym obszarze skali walorowej z miękkimi przejściami, odbiera się wolno, spokojnie. Jasna gama zapewnia pełną czytelność obrazu.

Wybór obszarów skali walorowej wyłącza, naturalnie, z pełnej skali walorowej szereg obszarów, a razem z nimi zbyteczne odciągające uwagę widza szczegóły. W ten sposób osiąga się uogólnienie wzrokowe i jedność wrażenia wzrokowego.

Kombinacje obszarów skali walorowej dają w fotografii możliwości dostrzegania przestrzeni. Oddanie przestrzeni w obrazie osiąga się nie tylko odtworzeniem zmian perspektywicznych skali przedmiotów, lecz i sposobem oddania atmosfery i środowiska, które otacza przedmioty. Środowisko powietrzne posiada często decydujące znaczenie przy oddaniu odległości, dzielącej jeden przedmiot od drugiego.

Walor zapewnia możliwość wzrokowego postrzegania przestrzeni wybrażeniowej na płaszczyźnie, ponieważ przedmioty w miarę ich oddalania się od oka widza, na skutek gęstości środowiska powietrznego tracą jaskrawość swego koloru i siłę barwy, i w ten sposób, zmieniają się w walorze.

Środowisko powietrzne posiada zdolność zamglewać i zadymiać przedmioty zmiękczając ich ostre zarysy. Zjawsko to nazywamy perspektywą powietrzną lub walorową.

Perspektywa walorowa, podobnie jak liniowa, daje możność wzrokowego odczucia przestrzeni trójwymiarowej na płaszczyźnie obrazu.

Jeżeli w obrazie brak elementów z wybitnie wyrażoną perspektywą liniową, ułatwiającą oddanie przestrzeni, to pomaga w tym perspektywa powietrzna czyli walorowa, która gradacją walorów prowadzi wzrok widza w głąb i podobnie jak linia i persektywa liniowa, określa położenie i różnice odległości przedmiotów. Przy obrazie, na przykład, masy ludzi na szerokiej przestrzeni, drzew i krzaków w pejzażu oddanie przestrzeni w za-

sadzie możliwym jest przy pomocy perspektywy powietrznej czyli walorowej. Walory przedmiotów, słabnące stopniowo w miarę oddalania się i wzmacniające się w miarę zbliżania, dadzą wrażenie głębi przestrzeni.

W perspekywie walorowej, czyli powietrznej przyjęto rozróżniać plany. Pierwszy plan najbardziej wyrazisty i ostry w stosunku do pozostałych części obrazu. Drugi plan z pewnym zmniejszeniem ostrości zarysów kształtów przedmiotów. I, w końcu, trzeci, w którym środowisko powietrzne skrywa znacznie wszelkie drobiazgi, szczegóły kształtów postaci i przedmiotów i uogólnia je. W obrazie nie zawsze występują wszystkie trzy plany, może być on rozwiązany i w dwóch plalnach a nawet w jednym (wielki plan).

Nie jest koniecznym skupiać uwagę widza właśnie na pierwszym planie. Może ona skupiać się i na drugim i na trzecim, ponieważ właśnie tam mogą być przedstawione zdarzenia lub postacie, mające decydujące znaczenie dla oddania tematu. Pierwszy plan staje się często pomocniczym, określającym przednią granicę przedstawianej przestrzeni i kierującym wzrok widza wgłąb.

Opracowanie planów może być szczegółowe, lub lakoniczne i w zależności od rozwiązania tematu może być przeprowadzone z wykorzystaniem różnych kombinacji obszarów skali walorowej. Głównym warunkiem jednak skutecznego i wyraźnego odbioru obrazu będzie harmonijne ustosunkowanie planów.

Właściwości skali walorowej, przy pomocy której tworzy się obraz fotograficzny, powinny być studiowane przez artystę fotografa, ponieważ walor, będąc jednym z zasadniczych elementów kompozycji plastycznej w fotografii, dopomaga w realizacji zasadniczej myśli i idei autora w formie wizualnej.

Skala walorowa we wszystkich jej kombinacjach i perspektywa walorowa same przez się są jedynie środkiem rozwiązania plastycznego i w żadnym wypadku nie powinny stać się celem same dla siebie, dlatego przyroda otaczająca nas rzeczywistość nie mogą być dla radzieckiego artysty powodem dla takiego lub innego rozwiązania walorowego. Tylko podporządkowanie wszystkich środków plastycznych wyjawieniu pewnego tematu stworzy w wyniku pełnowartościowe dzieło sztuki plastycznej.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że możliwości rozwiązania walorowego dzieła i wyrażenia tematu środkami plastycznymi są u artysty fotografa nadzwyczaj ograniczone, że skrępowany barwą przedmiotów w naturze nie posiada on możliwości zajmowania się przegrupowaniem i doborem gamy walorowej odpowiednio do swego tematu i zasadniczego zamierzenia. Lecz nie trudno przekonać się, że i tu posiada fotograf artysta szerokie możliwości.

Artysta fotograf może dobierać odpowiednio do swego zamierzenia walorowego barwę przedmiotów i rozmieszczać te przedmioty w przestrzeni w zależności od swego zamierzenia i układu walorowego warunkującego rozwiązanie tematu.

Jeżeli przegrupowanie przedmiotów utrudnia postrzeganie sensu obrazu, z pomocą przychodzi ś w i a t ł o.

Dzięki własności światła rysowania obrazu na światłoczułej płycie lub filmie, światło w fotografii czarno-białej staje się, obok barwy przedstawianych przedmiotów, zasadniczym czynnikiem wytwarzającym walor.

Wynika z tego, że w fotografii czarno-białej siła światła — walor — w wysokim stopniu zależy od ilości światła. W ten sposób różna ilość światła, jego kierunek i skupienie, mogą warunkować walor przedmiotów posiadających barwę i nie pochłaniających światła. Naskutek tego, drogą odpowiedniego oświetlenia, można dokonywań przegrupowań walorowych.

Wyłuszczone tu twierdzenia, oparte na zgromadzonym w sztuce plastycznej i fotografii doświadczeniu, pomogą artyście fotografowi w jego wysiłkach nad rozwiązaniem walorowym swego tematu, lecz wcale nie określą kierunku jego twórczości artystycznej, gdyż rozwiązanie walorowe obrazu — to zadanie w zasadzie artystyczne, rozwiązanie którego zależy w każdym poszczególnym wypadku od treści.

Tłumaczył Z. Obrąpalski

E. SZMIDTGAL

Materialistyczne kryteria w fotografice

(Dokończenie)

11. Kompozycja dośrodkowa i odśrodkowa

Kompozycja obrazu może być dośrodkowa lub odśrodkowa. O kompozycji dośrodkowej mówimy wtedy, jeżeli treść i układ elementów koncentrują uwagę i wyobraźnię widza w obrębie ram obrazu. W przypadku kompozycji odśrodkowej wyobraźnia widza szuka czegoś niedopowiedzianego poza ramami obrazu.

Jeśli chodzi o zagadnienie, która z tych dwu kompozycji jest poprawna, dośrodkowa czy odśrodkowa, mamy sytuację podobną, jak z kompozycją jednoukładową i dwuukładową. I jedna i druga może być zarówno dobra jak i zła, zależy to od tego, czy odpowiada tematowi. Przeważająca większość tematów wymaga kompozycji dośrodkowej, to znaczy takiej, gdzie uwaga widza koncentruje się w obrębie obrazu i niczego poza ramami nie szukamy. Ta większość jest tak przeważająca, że dośrodkowy charakter kompozycji częstokroć bywa wymieniany jako prawo kompozycji bezwzględnie obowiązujące. Takie też wymaganie stawiali kompozycji m. in. formaliści. Jest też rzeczą zbędną przytaczanie przykładów kompozycji dośrodkowej, bo w ten sposób zbudowanych jest co najmniej 95% fotogramów reprodukowanych w „Świecie Fotografii".

Zdarzają się jednak wypadki, gdy plastykowi właśnie zależy na tym by widz czegoś szukał czy też oczekiwał poza brzegami obrazu. Wtedy właśnie staje się celowym zastosowanie kompozycji odśrodkowej. Zanim jednak przystąpimy do przykładów kompozycji odśrodkowej, omówimy najpierw bliżej sprawę kompozycji dośrodkowych, a więc tych najbardziej typowych.

Z kompozycją dośrodkową mamy do czynienia wtedy, gdy obraz jest zrównoważony logicznie i tonalnie, a poza tym najważniejsze elemen-

ty kierunkowe w obrazie promieniują od brzegów ku środkowi, a nie odwrotnie. W dużej mierze też przyczynia się do utrzymania uwagi widza w obrębie ram ułożenie elementów obrazu w sposób wytyczający powierzchnię wklęsłą, na podobieństwo zespołu dekoracji teatralnych. Jako przykład wklęsłej konfiguracji motywu może służyć fotogram „W Parku" (Św. Fotogr. Nr 3), zaś bliższe szczegóły dot. wymowy anegdotycznej motywów usytuowanych w sposób wklęsły i wypukły mogą znaleźć zainteresowani w artykule tegoż autora „O przestrzennej budowie obrazu" (Św. Fotogr. Nr 20).



Rys. 5. Fougeron Andre — Henri Martin

Prawo równowagi obrazu, jak długo w skład obrazu nie wchodzą elementy kierunkowe z bocznym usytuowaniem promieniowania może być formułowane według wersji formalistycznej. Według tej wersji plama wizualna „waży" w obrazie tym więcej, im jest większa, i im jest ciemniejsza. A więc jeżeli mamy w równej odległości od osi symetrii prostokąta obrazu dwie plamy, z których jedna jest ciemniejsza, a druga jaśniejsza, to dla nadania obrazowi cech układu zrównoważonego konieczne jest, by plama jaśniejsza była tylekroć większa od plamy ciemniejszej, ilekrotnie jest od niej jaśniejsza. Jeżeli mamy dwie plamy jednakowej intensywności tonalnej, z których jedna jest większa a druga mniejsza, to dla uzyskania układu zrównoważonego potrzebne jest, by plama mniejsza była tylekroć bardziej oddalona od osi symetrii prostokąta ilekrotnie jest mniejsza. W ten właśnie sposób według wersji formalistycznej mają się równoważyć sumy plam tonalnych strony prawej i lewej, a także dolnej i górnej obrazu. W prawie równowagi obrazu, jak widzimy, nietrudno doszukać się znacznego podobieństwa do znanego prawa fizycznego dotyczącego równowagi dźwigni dwuramiennej.

Formalistyczne ujęcie równowagi obrazu było zadawalające w odniesieniu do bardzo ubogiej w treść i statycznej tematyki formalistycznej. Zawodzi jednak w zastosowaniu do obrazów o bogatszej tematyce i szczególnie przy bardziej dynamicznych obrazach. W rzeczywistości bowiem „waży" w obrazie nie tylko ilość czerni, zawarta w danej plamie, lecz także treść anegdotyczna i promieniowanie plamy, i to tym więcej, im mocniejsza jest treść elementu reprezentowanego plamą i im mocniejsze promieniowanie. Toteż istnieje cały szereg obrazów wizualnie, to znaczy według wersji formalistycznej, niezrównoważonych, a mimo to czyniących na widzu wrażenie całkowitej równowagi, i odwrotnie. I tak np. profil ludzki na obrazie jest zrównoważony wtedy, gdy przed twarzą jest więcej przestrzeni, niż za głową. Czynnikiem „ważącym" w miejsce głowy, przesuniętej na jedną stronę obrazu, jest promieniowanie[1]) twarzy w drugiej połowie obrazu. Natomiast profil ludzki umieszczony dokładnie na pionowej osi symetrii prostokąta, pomimo zrównoważenia tonalnego nigdy nie będzie na widzu czynił wrażenia zrównoważonego. Brak będzie przed twarzą przestrzeni na oddech — właśnie na to promieniowanie, które emituje ludzka twarz swą treścią.

Jeżeli w obrazie umieściliśmy dwie postacie w ujęciu z profilu, obie przy brzegach i zwrócone twarzami ku sobie, obraz jest zrównoważony i uwaga widzaześrodkowuje się w obrębie obrazu. Jeżeli byśmy jednak odwrócili obie postacie twarzami ku bliższym brzegom, a więc tyłem ku środkowi, uwaga widza musiałaby wyjść poza ramy obrazu, pomimo że przez to odwrócenie postaci równowagi nie zachwialiśmy. A więc warunek usytuowania elementów kierunkowych promieniowaniami ku środkowi, jest niezależnie od zrównoważenia obrazu nieodzownym warunkiem skoncentrowania uwagi widza w obrębie obrazu. Oczywiście, jeżeli w obrazie mamy tylko jeden element kierunkowy, promieniujący od skraju ku środkowi, uwaga widza koncentruje się w obrębie obrazu i z powodu zrównoważenia, i z powodu dośrodkowego usytuowania elementu („W mglistej otchłani", Św. Fotogr. Nr 6)

Promieniowania biegnące ku krawędziom obrazu wzdłuż wizualnie mocnych linij, mają szczególną skłonność do wyprowadzania zainteresowań widza poza ramy obrazu. Skutecz-

[1]) J. Jekielczik — odnośnik cytowany w rozdz. 1.

nym sposobem przeciwdziałania powyższemu jest przeciwstawienie promieniowaniom przed ich dojściem do krawędzi dostatecznie mocnych elementów zamykających bezkierunkowych lub słabszych promieniowań wtórnych. Jako przykład zamknięcia mocnego promieniowania plamą, możemy wymienić fotogram „Fragment mostu" (Św. Fotogr. Nr 23). Jak widzimy mocne promieniowanie zbieżnych linij mostu zamyka plama budynku. Gdybyśmy w. w. fotogram obcięli z lewej strony o 2 cm zbieżne linie wyprowadziłyby naszą wyobraźnię poza brzeg obrazu i kazałyby tam szukać czegoś niedopowiedzianego w fotogramie.

Zasadniczo wszystkie promieniowania, a po minięciu środka obrazu nawet te, które w początku swego przebiegu były dośrodkowe, kierują się ku krawędziom z większą lub mniejszą intensywnością. Toteż wszelkie inne promieniowania, nawet nie biegnące wzdłuż linij, również mogą być zamykane plamami, aczkolwiek na ogół konieczne to nie jest. I tak np. w przypadku fotogramu „W mglistej otchłani" (Świat Fotogr. Nr 6) promieniowanie postaci niczym nie jest zamknięte, a mimo to wcale nie ma skłonności do wyprowadzania uwagi widza poza ramy.

Jak to już powiedzieliśmy, kompozycje odśrodkowe spotykamy w plastyce stosunkowo rzadko, mogą one być uznane za poprawne tylko w razie zastosowania do odpowiednich tematów.

Jako przykład celowego zastosowania kompozycji odśrodkowej, spośród fotogramów reprodukowanych w Świecie Fotografii możemy wymienić pracę „Przed nami Rysy" (Nr 21). Fotogram ten układem grupy turystów, a szczególnie wyciągniętą ręką jednego z nich wykazuje, że przedmiot zainteresowania grupy znajduje się poza ramami. Promieniowanie grupy, acz wychodzące z lewej strony obrazu, jest tak mocne, że przechodzi przez resztę pola obrazu i wydostaje się poza ramę.

Tłem fotogramu jest partia górskiego krajobrazu. Osoby odziane w stroje turystyczne są wpatrzone w dal. Przedmiot zainteresowania turystów wprawdzie nie jest widoczny, ale grupa jest z nim logicznie związana za pośrednictwem wyciągniętej ręki. Nie ma też wątpliwości, że przedmiotem tym jest jakaś partia gór — cel wyprawy. Usunięcie przedmiotu zainteresowania poza ramy pozwala odtworzyć grupę pierwszoplanowo w dużej skali, a więc najbardziej syntetycznie, a jednocześnie podnosi dynamikę obrazu. Widz nie wątpi że grupa za chwilę ruszy w kierunku wskazanym ręką i cel wyprawy będzie osiągnięty.

Fotogram „Przed nami Rysy" ogólnie jest zrównoważony i o odśrodkowym jego charakterze decyduje jedynie sugestywność i moc promieniowania wychodzącego poza ramy. Jako przykład kompozycji odśrodkowej zastosowanej z zupełnym pogwałceniem formalistycznych kanonów równowagi dla osiągnięcia określonych efektów, możemy przytoczyć pracę grafika T. Kulisiewicza „Partyzant Vietnamski" (rys. 6). Postać partyzanta wyraźnie promieniuje poza prawy brzeg obrazu; tam znajduje się wróg. Partyzant gotuje się do walki, która może nastąpić lada moment. Do podkreślenia tej okoliczności



Rys. 6

przyczynia się m. in. dynamiczne umieszczenie postaci na przekątni. W tej formie obraz jest szczególnie sugestywny i w pełni usprawiedliwia zastosowanie kompozycji aż tak skrajnie odśrodkowej. Gdybyśmy postać partyzanta usytuowali w ten sposób, żeby przed nią było pozostawione więcej przestrzeni, widz odczułby to jako oddalenie się wroga i wymowa obrazu byłaby słabsza. Gdyby jednak z kolei odtworzenie postaci i jej gotowości bojowej nie było tak sugestywne, kompozycję odśrodkową odczulibyśmy jako nieporozumienie.

Stosowanie kompozycyj odśrodkowych jest ogólnie bardzo trudne. Poza dobraniem odpowiedniego tematu, z reguły bardzo dynamicznego wymaga to też doskonałego doboru i sugestywnego odtworzenia elementów anegdotycznych. Toteż kompozycję odśrodkową, podobnie jak i dwuukładową, stosuje się rzadko, i w zakresie nie szerszym. aniżeli na to nie pozwalają temat i kwalifikacje autora.

12. Symetria w obrazie

Z kolei zajmiemy się problemem symetrii w obrazie.

Otóż kompozycja obrazu może być symetryczna. O kompozycji symetrycznej mówimy wtedy, jeżeli najważniejsze elementy obrazu zgromadzone są na osi symetrii prostokąta, albo po obu stronach osi symetrii w równych odległościach od osi z zachowaniem jednakowej ważkości wizualnej i anegdotycznej u elementów przeciwległych.

Jak to już podaliśmy, symetria w obrazie sugeruje pretensjonalność, pychę, monumentalność, brak powiązania z życiem. Rzadko się zda-

rza, by plastyk chciał obrazem swym zasugerować widzowi tego rodzaju treść, i dlatego też symetrii w obrazie raczej unika się nieomal z reguły.

I tu znowu, wydawałoby się wbrew regule, miewamy wypadki, kiedy właśnie symetria jest pożądana z uwagi na specyfikę tematu.

Jako rzadki przykład trafnego zastosowania kompozycji symetrycznej możemy wymienić mało znany obraz olejny J. Skotnickiego „Dynie" (rys. 7). Na obrazie tym wśród olbrzymich dyń widzimy przekupkę, niemniej okazałą. Jest nawet pewne podobieństwo faktury między fałdowaną spódnicą przekupki a powierzchnią dyń. Przekupka dumna jest ze swego towaru i z siebie; prezentuje też jednocześnie swoje dynie



Rys. 7

i swoją postać. Symetrycznie rozmieszczone dynie są właściwym uzupełnieniem dla przekupki, a symetryczne umieszczenie przekupki jeszcze bardziej podkreśla jej dumę. Obraz w tej formie jest rzetelnym — realistycznym i niewyidealizowanym obrazem człowieka, ujętego wraz z jego przywarą — próżnością. Asymetryczne wbudowanie człowieka w typowy rodzajowy obrazek i zmuszenie go np. do patrzenia na dynie, pokazałoby nam dynie i powierzchowność człowieka, ale nie jego duszę. A więc rozwiązanie kompozycyjne „Dyń", acz wyjątkowe, jest w danym przypadku najwłaściwsze.

Autor widywał też w symetrycznym ujęciu obrazy rzeźb starożytnego Wschodu. Pojęcie tych rzeźb kojarzy się z pojęciem czasów dawno i bezpowrotnie przebrzmiałych. Symetryczne odtworzenie tych rzeźb we współczesnym wizerunku, podkreśla trafnie martwotę, symbolizm tych rzeźb i brak ich powiązania z życiem współczesnym. Jest ponadto szczególnie realistyczne z uwagi na to, że sztuka starożytnego Wschodu, służąc władzcom pełnym pychy, co najmniej faworyzowała symetrię jako czynnik monumentalności i potęgi.

Jednak poza wymienionymi tematami trudno znaleźć przykłady, gdzie użycie kompozycji symetrycznej byłoby korzystne. Dla przeważającej większości tematów symetria jest niekorzystna tak samo jak kompozycja dwuukładowa albo odśrodkowa.

13. Przykłady typowych rozwiązań kompozycyjnych

Z kolei omówimy najbardziej typowe przykłady nieskomplikowanych kompozycyj zrównoważonych.

Jeżeli w obrazie mamy tylko jeden plamowy element bezkierunkowy, albo nawet kierunkowy, ale zwrócony promieniowaniem ku widzowi, musimy ten element ustawić na pionowej osi symetrii fotogramu. Każde inne położenie byłoby niezrównoważone. Tak też musimy umieszczać np. twarz ludzką o ile ją portretujemy dokładnie od przodu. Ogólnie takiego położenia unikamy, jak i innych form kompozycji symetrycznej, i raczej dążymy do złamania symetrii np. przez niesymetryczny rozkład cieniów, albo lekkie okręcenie głowy w położenie przekątne („Portret" Św. Fotogr. Nr 2).

Jeżeli w obrazie znajduje się tylko jeden element kierunkowy z bocznym kierunkiem promieniowania, umieszczamy go w obrazie asymetrycznie, kierunkiem promieniowania ku krawędzi dalszej. Np. profil ludzki, jak to podaliśmy umieszczamy tak, by przed postacią było więcej przestrzeni niż za nią. („W mglistej otchłani" Św. Fotogr. Nr 6). Jeżeli rozciągłość przedmiotu w kierunku jego promieniowania nie jest zbyt duża w stosunku do rozciągłości obrazu w tymże kierunku, jesteśmy w możności nawet dość dokładnie określić najwłaściwsze położenie przedmiotu. Określa je tak zwana liczba złotego podziału. Według liczby tej oś przedmiotu powinna być oddalona od tylnej krawędzi o około 38% rozciągłości obrazu, a wobec tego od przedniej krawędzi o 62% rozciągłości. Reguła złotego podziału jest oparta na całym szeregu harmonijnych proporcji istniejących w naturze m. in. w budowie ludzkiego ciała[5]).

Położenie określone regułą złotego podziału, zwane też położeniem na mocnej linii obrazu, w przypadku zrównoważonych kompozycji jest najwłaściwsze, ale obraz praktycznie nie ucierpi, jeżeli element przesuniemy o parę procent rozciągłości fotogramu w jedną lub drugą stronę. Lekkie przesunięcie ku przodowi wobec istniejącej w wyobraźni widza skłonności do równoważenia oglądanych układów, nieco przytłumi promieniowanie i podniesie statyczność obrazu. Odwrotnie, przesunięcie elementu ku tyłowi wzmocni intensywność promieniowania w wyobraźni widza i tym samym podniesie dynamiczność obrazu.

---

[5]) W. Dederko „Źródła praw kompozycji mają swe źródło w naturze" Świat Fotografii Nr 24.

Jeżeli w obrazie występują dwa elementy bezkierunkowe, dla dobra równowagi obrazu powinny one znaleźć się po przeciwnych stronach osi obrazu; jeden po stronie lewej, drugi po stronie prawej. Gdyby oba elementy były jednakowo ważkie logicznie i wizualnie, musielibyśmy je umieścić w równych odległościach od osi obrazu, bo tylko w tym położeniu obraz byłby zrównoważony. Uzyskalibyśmy jednak w ten sposób kompozycję symetryczną wraz z jej swoistą wymową, nadającą się jedynie dla niektórych tematów. I właśnie z założenia asymetrii wynika ważna dla budowy obrazów złożonych z dwu lub więcej elementów zasada nierówności czyli hierarchii. Sprowadza się ta zasada do tego, że jeden z elementów zasadniczo powinien być elementem głównym, zaś reszta powinna mieć charakter podrzędny czyli wtórny.

Element wtórny bywa określany nazwą powtórzenia albo przypomnienia, o ile treścią jest podobny do elementu głównego. Dobrymi przykładami elementu wtórnego mającego charakter powtórzenia się są: mniejszy stóg w fotogramie „Wschód" (Św. Fotogr. Nr 9), oraz mniejsza postać robotnika w fotogramie „Robotnicy i maszyny" (Św. Fotogr. Nr 12).

Element wtórny może też mieć charakter elementu wprowadzającego albo zamykającego. O wprowadzającym charakterze elementu wtórnego mówimy, jeżeli przy obserwacji obrazu uwagę widza przyciąga w pierwszym rzędzie element wtórny, i dopiero po jego przyjęciu do świadomości uwaga przenosi się na element główny. Charakteru wprowadzającego nabywa element wtórny zwykle o ile leży na pierwszym planie przy jednej z krawędzi obrazu, szczególnie jeżeli promieniuje w kierunku elementu głównego. Jako typowy rzykład elementu wprowadzającego możemy wymienić przednioplanowy odcinek drogi z fotogramu „Pejzaż pagórkowaty" (Świat Fotografii Nr 6).

O zamykającym charakterze elementu wtórnego mówimy, jeżeli przy obserwacji obrazu uwaga widza koncentruje się najpierw na elemencie głównym i dopiero w dalszej kolejności przechodzi na element wtórny. Charakteru zamykającego element wtórny nabywa w tym wypadku, o ile znajduje się w miejscu w kierunku którego promieniuje element główny, albo o ile zamyka puste przestrzenie czy też logiczne linie, którymi wyobraźnia widza promieniuje wgłąb obrazu.

Przykładem elementu wtórnego zamykającego jest np. mniejszy stóg w fotogramie „Wschód". Uwaga widza po przyjęciu do świadomości elementu głównego, jakim jest duży stóg, przerzuca się na przestrzeń pustą po lewej stronie obrazu i dąży otwartą płaszczyzną wgłąb obrazu w poszukiwaniu elementów, stanowiących dalszy ciąg treści. Tu natrafia oko na mniejszy stóg i na tym obserwacja obrazu się kończy. Taki układ sugeruje widzowi, że w wycinku natury przedstawionym na fotogramie niczego więcej nie ma. Podobnie elementem zamykającym jest lewa kępa drzew w fotogramie „Pejzaż pagórkowaty".

Nieomal jako zasadę przyjmuje się, że obraz powinien mieć tylko jeden element główny. Element wzgl. elementy wtórne powinny mieć wyraźnie drugorzędny charakter pod względem rozmiaru, wagi, położenia, przyciągania wzroku widza, oraz w sensie logicznym. Nie powinno być wątpliwości, który element jest główny, a który wtórny; musi być zachowana hierarchia ważności. W związku z tym np. element główny powinien m. in. zajmować najbardziej centralne położenie w fotogramie.

Przykładami należytego podkreślenia pierwszeństwa elementu głównego są m. in. fotogramy „Wschód" oraz „Robotnicy i maszyny".

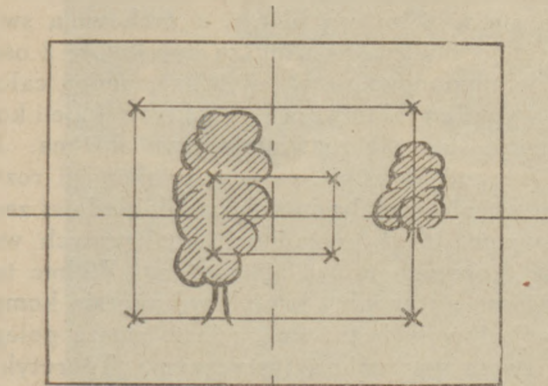
Jeżeli natomiast dwa elementy współzawodniczą ze sobą o pierwszeństwo w obrazie, może to powodować pewne rozproszenie uwagi ze szkodą dla syntezy ujęcia. Jako przykłady obrazów gdzie w sposób niekorzystny zaznacza się istnienie dwu elementów o jednakowej mocy, możemy wymienić: „Spawacza" (Świat Fotogr. Nr 20), „W pracowni artysty" (Św. Fotogr. Nr 6). Elementami tymi są w „Spawaczu" człowiek i obiekt jego pracy, w „Opiece nad dzieckiem" postaci lekarza i pacjenta; w fotogramie trzecim postaci malarza i pozującego. Nie jest wolny od tego błędu także „Pejzaż pagórkowaty". W tym bowiem fotogramie rywalizują o pierwszeństwo dwie kępy zieleni. Kępa środkowa może być oceniona jako element główny tylko z racji swego położenia. Pod względem wizualnym bezwzględnie góruje kępa drzew z lewej strony obrazu i w ten sposób w efekcie łącznym dla widza oba elementy są mniej więcej równorzędne.

Należy jednak zaznaczyć, że tak jak i w większości innych problemów kompozycyjnych, tu również możliwe są wypadki podyktowane tematyką, w których celowe jest wprowadzenie dwu lub więcej elementów głównych o równej mocy hierarchicznej. Otóż uczynimy to tam, gdzie będzie nam zależało na podkreśleniu równości elementów. Rozpatrzmy jako przykłady fotogramy „Wylewanie urobku z łyżki" (Świat Fotogr. Nr 8) i „Wysiłek" (Św. Fotogr. Nr 7). W obu tych fotogramach widzimy po trzech robotników zespolonych wspólnością wysiłku. Żadna z postaci w tych fotogramach nie góruje nad pozostałymi niczym, poza chyba centralnym charakterem swego położenia. Ta równość w wysiłku, brak widocznego przywódcy, doskonale podkreśla kolektywny charakter wysiłku, ideowość bodźców. Podobnie w fotogramie „Żądamy pokoju" (Św. Fotogr. Nr 22) widzimy grupę uczestników manifestacji tak licz-

ną i tak jednolitą, że może ona być traktowana nawet jako jeden element wizualny. Tu również nie ma przywódcy; wszyscy uczestnicy są równi, co podkreśla spontaniczny charakter udziału w manifestacji.

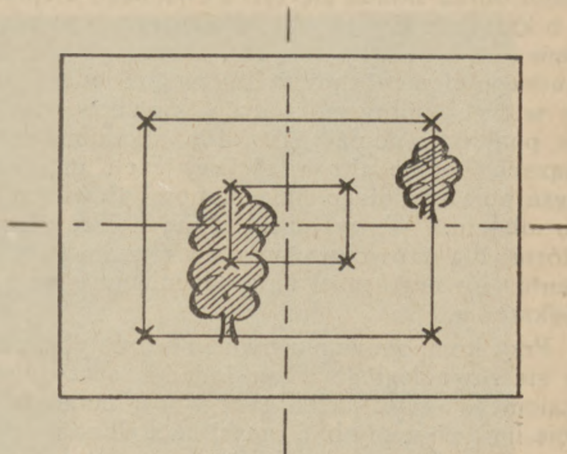
Rzecz jasna, że takie zrównanie elementów może mieć miejsce tam, gdzie elementy są zespolone wspólnością jednej akcji, idei lub tp. Jeżeli jednak jeden z elementów jest podmiotem, a drugi przedmiotem jakiejś akcji, zrównoważenie ich w obrazie nie jest celowe.

Wracając do fotogramu złożonego z dwu elementów bezkierunkowych nie trudno ustalić jaka jest jego najwłaściwsza budowa. Otóż jeżeli element główny umieściliśmy na mocnej linii obrazu, miejsce dla elementu wtórnego wypadnie po drugiej stronie osi symetrii w odległości tylekrotnie większej od osi ile razy mniej „waży" element wtórny. To jest klasyczna budowa obrazu złożonego z dwu plam i jeżeli ktoś w ten sposób zbuduje obraz, nikt nie ośmiela się powiedzieć, jakoby kompozycja była zła. Ale konia z rzędem temu, kto w taki skądinąd piękny schemat wbuduje bez szkody dla treści np. obraz bitwy pod Grunwaldem, skoro nawet dwie kępy zieleni z impresjonistycznego „Pejzażu pagórkowatego" (Św. Fotogr. Nr 6) nie bardzo dały się wrobić w ten klasyczny układ niewątpliwie znany autorowi.



Rys. 8

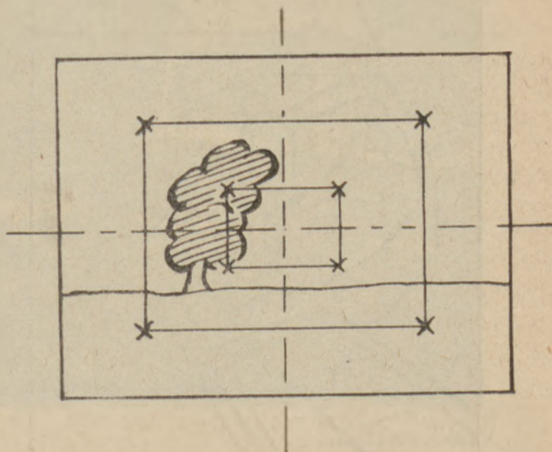
I tu właśnie jest odpowiedni moment by zwrócić uwagę na rzecz bardzo zasadniczą w pracy fotografika. Otóż dla fotografika bodźcem dla dokonania zdjęcia jest nie chęć stworzenia jakiegoś rewelacyjnego układu kompozycyjnego, a zaobserwowany motyw w naturze. Fotografik przez zmianę punktu widzenia i zmiany wycinka dopasowuje obraz jak najbardziej do jakiegoś przyjemnego dla oka i w danym przypadku uzasadnionego układu kompozycyjnego. Ale wobec ograniczonej tylko możliwości „przemeblowywania" natury zdarza się częstokroć, że mimo najlepszych chęci fotografik nie miał skąd wytrzasnąć np. plamy wtórnej w odpowiednim miejscu. Toteż w wielu fotogramach spotykamy rozwiązanie kompozycyjne dalekie od ideału, a wynikającą stąd stratę musi autor nadrabiać pięknem tematyki lub techniki bromowej.



Rys. 9

Sposoby rozmieszczenia w obrazie elementu głównego i wtórnego w szczegółach mogą być różne.

Jeżeli element główny w stosunku do jednej osi obrazu jest umieszczony asymetrycznie, a do drugiej symetrycznie, element wtórny jako mniejszy umieszczamy najczęściej całkiem asymetrycznie dla ożywienia kompozycji (Rys. 8). Jeżeli element główny leży asymetrycznie w stosunku do obu osi, umieszczenie elementu wtórnego po tej samej stronie jednej z osi daje obraz statyczny i spokojny (rys. 1). Umieszczenie elementu wtórnego przekątnie w stosunku do elementu głównego daje obraz dynamiczny (Rys. 9).



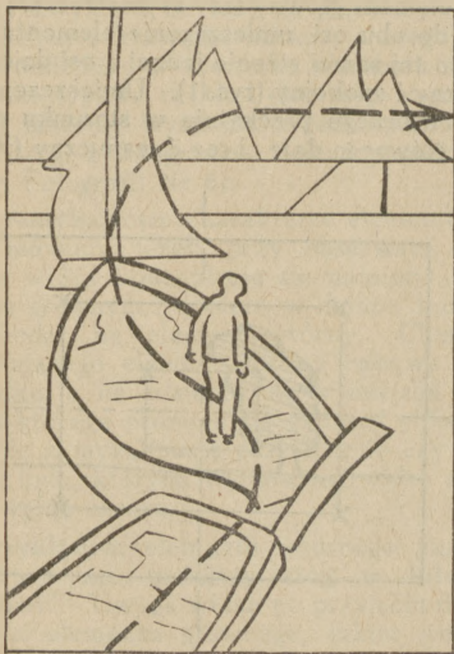
Rys. 10

Omówione zasady typowej budowy obrazu z dwu elementów dotyczą przypadku, gdy elementami tymi są plamy bez bocznego promie-

niowania, albo conajwyżej ze słabym promieniowaniem bocznym. Im mocniejsze jest promieniowanie dośrodkowe elementu głównego, tym dalej od osi musi on być odsuwany dla uzyskania układu zrównoważonego.

Nieco inaczej wygląda komponowanie z linij. Jeżeli obraz składa się tylko z jednego elementu o kształcie linii prostej, właściwym jego miejscem jest przekątnia. Jeżeli obraz składa się z jednego elementu prostoliniowego i jednej plamy wtórnej, dobre może być takie rozwiązanie, jak podajemy poniżej (rys. 10). Podobne rozwiązane będzie też właściwe, jeżeli mniejsza część pola odciętego linią stanowi główną plamę obrazu. W wypadku takim tylko plama wtórna dla zrównoważenia zwiększonego elementu głównego musi ulec odsunięciu albo powiększeniu.

Przy komponowaniu dwu linij prostych unika się równoległego ich układania, szczególnie poziomego, gdyż układ taki wnosi monotonię. Obie linie powinny być raczej nachylone do siebie, najlepiej też nie pod kątem prostym. Kompozycja z samych linij prostych zawsze ma pewne cechy sztywności czy też surowości, toteż częstokroć staramy się w miarę możności zastępować je lub uzupełniać liniami krzywymi o łagodnych krzywiznach. Takie zadanie spełniają m. in. zarysy obłoków i korony drzew w zdjęciach architektury. Jako dobry przykład ułożenia elementów obrazu w arabeskę wkomponowaną w prostokąt ramy przytaczamy za M. C. Santeulem szkic pracy P. Bernarda „Przed odjazdem" (rys. 11).



Rys. 11

W przypadku występowania w obrazie większej ilości elementów — trzech i więcej, sprawa kompozycji progresywnie się komplikuje.

Jeszcze pół biedy, jeżeli grupa elementów plamowych czy liniowych z powodu małych różnic wizualnych, albo nawet powtarzania się w nieomal identycznej formie, ulega w oku widza syntezie w jedną plamę, albo linię i w ten sposób ta ostatnia staje się właściwie elementem obrazu. W przypadku wielokrotnego powtarzania się w obrazie tego samego elementu wizualnego w progresywnie zmieniającym się rozmiarze albo położeniu, mówimy o rytmice jakiejś formy wizualnej. Jako przykłady takiego rytmu możemy wymienić: w fotogramie „Trasa W—Z" (Świat Fotogr. Nr 13)" układ okien budynku, w fotogramie „Na baterii" (Św. Fotogr. Nr 17) układ pieców baterii.

Rytm formy wizualnej jest bardzo cenny jako czynnik budowy obrazu, gdyż poszczególne elementy zespołu nie niepokoją wzroku, a dochodzą do świadomości widza jedynie jako ożywienie, nieomal faktura dużej plamy zbiorowej. W ten sposób rytm formy wizualnej zachowując bogactwo treści praktycznie zmniejsza w obrazie ilość elementów kompozycyjnych. Zresztą nawet w przypadku braku rytmicznych zmian formy wizualnej, elementy o podobnej treści i formie zgrupowane w jedną zwartą plamę mogą ulegać syntezie w jeden element („Żądamy pokoju" (Św. Fotogr. Nr 22).

Niemniej często się zdarza, że poszczególne elementy w obrazie wieloelementowym nie łączą się w zbiorową plamę, a zachowują swoją odrębność wizualną i muszą być każdy z osobna wkomponowanie w jedną harmonijną całość. W wypadku takim sprawa się komplikuje i kompozycja staje się rozwinięta czyli złożona. Jak to już podawaliśmy, zasady kompozycji rozwiniętych nie zostały dotychczas dokładniej zanalizowane, toteż tu żadnych konkretnych wzorów typowych podać nie można. Wobec tego zarówno autor jak i krytyk w zakresie kompozycyj złożonych znacznie więcej muszą polegać na swym wyczuciu artystycznym. Teoretyk tu może wskazać jedynie zasady całkiem ogólne i określić, czego robić nie należy.

14. — Uwagi końcowe

Tak w zarysie wygląda zmaterializowana i wyrażona prostymi słowami prawda o technicznych środkach wypowiadania się w fotografice — o związku między formą a treścią. Powyższy zarys został spisany dla wskazania młodszym fotografikom właściwych dróg wśród labiryntu istniejących sformułowań, częstokroć niejasnych, niedość skonkretyzowanych, albo nawet sprzecznych. Sądzę, że podany materiał odegra rolę podwaliny, która ułatwi korzystanie z bardziej zaawansowanej literatury, a także samodzielne rozważania i czynienia spostrzeżeń w tej dziedzinie.

Przemiany w polskiej fotografii

(Referat wygłoszony na Walym Zjeździe Polskiego Związku Fotografików w Warszawie w czerwcu 1952)

Obserwując z dnia na dzień linię rozwojową polskiej fotografii widzimy, że ulega ona stałym zmianom, trudno jednak ogarnąć jednym rzutem oka całość tych zmian i ustalić ich istotę i kierunek.

Dopiero głębsza analiza historyczna rozwoju fotografii polskiej od lat dawnych począwszy pozwoli nam na ocenę wielkości tych zmian i ich zasadniczego znaczenia na przyszłość.

Rozwój kultury jest rzeczą ciągłą, uzależnioną jedynie od rozwoju i kształtowania się warunków ekonomicznych i politycznych którym ona służy; odrzucając przerosty i wady formacji kapitalistycznej nie odrzucamy kultury zbudowanej na przestrzeni wieków, lecz wybieramy z niej to wszystko co cenne, budując na tym dalsze warstwy, pozwalające na przystosowanie jej do celów naszej formacji gospodarczej i społecznej.

Zasada ta ma zastosowanie oczywiście i do fotografii jako jednej z gałęzi rozwoju kulturalnego i w tej dziedzinie również budujemy na zrębie spuścizny ostatniego stulecia najmłodszej sztuki plastycznej jaką jest nasza fotografika.

W rozwoju historycznym polskiej fotografii możemy odróżnić cztery okresy, wyraźnie oddzielone od siebie, a mianowicie:

1) Okres „prehistoryczny" od pierwszych dni fotografii na ziemiach polskich do początku XX wieku.

2) Okres rozwoju techniki i upadku sztuki do pierwszej wojny światowej.

3) Okres rozwoju fotografii burżuazyjnej między dwiema wojnami.

4) Okres rozkwitu fotografiki i umasowienia fotografii w Polsce Ludowej.

Te cztery okresy rozwojowe wymagałyby obszernej monografii, której napisanie, zwłaszcza jeżeli idzie o dwa pierwsze staje się trudniejsze z każdym dniem, w miarę jak ubywają z naszych szeregów najstarsi pracownicy, wydarzenia zaś i fakty zacierają się w pamięci żyjących.

Czy pamięta dziś ktoś z najstarszych naszych fotografów takie dzieło jak podręcznik fotografii M. Strasza z roku 1857? Zatarła się już pamięć wystaw fotograficznych urządzanych przez Karola Beyera z Warszawy w latach sześćdziesiątych, mało kto już wie o tym, że nasi pierwsi pionierzy fotografii jak wspomniany Bayer, Rzewuski z Krakowa, Korzon z Wilna brali bardzo intensywny udział w powstaniu 1863 roku, służąc mu także obiektywem, dokonując zdjęć w obozach powstańczych i fotografując czołowych powstańców polskich z tego okresu. Nie ma już albumów fotograficznych zawierających kolekcję zdjęć architektonicznych i krajobrazowych wydawanych przez fotografów z owych czasów.

W ogóle osoby i fakty tego okresu zasuwają się już coraz bardziej w mrok niepamięci, a należy im się obszerna monografia, bo przecież byli to pionierzy polskiej fotografii.

W Związku Radzieckim wydano ostatnio bardzo piękną broszurę obrazującą początki fotografiki rosyjskiej i utrwalającą pamięć jej pionierów; czy nie należałoby pomyśleć co rychlej i u nas o podobnej publikacji?

Z tym pierwszym okresem wiąże się bardzo ściśle drugi, okres dekadencji sztuki fotograficznej i potężnego rozwoju techniki i przemysłu fotograficznego.

W całej Polsce powstają kluby fotograficzne i zaczynają się ukazywać czasopisma, ale ruch amatorski nie może zapobiec obniżaniu poziomu artystycznego sztuki fotograficznej, służącej najbardziej płaskim upodobaniom drobnej i średniej burżuazji epoki wiktoriańskiej, którą cechuje upadek sztuki i estetyki na wszystkich polach. Fotografia staje się już nie narzędziem pracy w rękach nielicznych ideowych jej pionierów, lecz dzięki ułatwieniu techniki, potanieniu i udoskonaleniu sprzętu i propagandzie przemysłowej trafia do rąk ludzi mających czas na nową „zabawkę", ale pozbawionych wszelkich zamiłowań i uzdolnień estetycznych. Ludzie ci fotografują przy każdej sposobności, zawsze jednak beznadziejnie z punktu widzenia artystycznego.

To samo dzieje się w fotografii zawodowej. Portret zniekształcony retuszem, czyniącym porcelanową lalkę z ludzkiej postaci, okropne akcesoria zdjęcia w postaci złamanych kolumn, draperii, brzydkich i natrętnych mebli, obrazy naklejane na kartonie „ozdobione" girlandami, aniołkami, kwiatami, oto fotografia zawodowa tego okresu.

Wystarczy przejrzeć karty ówczesnych pism fotograficznych, by się o tym przekonać. Pierwsze nasze pismo fotograficzne „Światło", wychodzące w Warszawie w roku 1898 przy współpracy Boguskiego, Golcza i Lebiedzińskiego, „Fotograf Warszawski" z lat 1904 i następnych, z nazwiskami Heuricha, Lebiedzińskiego i Szalaya, lwowskie „Wiadomości Fotograficzne", prowadzone przez Wołczyńskiego w latach 1904—1906, to pisma tego okres świadczące dobrze o zapale i usilnej pracy popularyzacyjnej ludzi, którzy je powołali do życia i podtrzymywali, ale znacznie gorzej o poziomie artystycznym ówczesnej fotografii, tak amatorskiej jak i zawodowej.

Praca amatorska grupowała się w klubach i towarzystwach. Najwcześniejszy z nich to Klub Miłośników Fotografii we Lwowie istniejący od roku 1891, liczący około 25 członków z Karolem Stromengerem, Wołoszyńskim i Pawłowskim na czele, nieco późniejsze Warszawskie Towarzystwo Fotograficzne, założone w roku 1901, liczące wówczas około 140 członków z Marconim, Janikowskim, Janowskim Królikiewiczem, Karolyim; Towarzystwo Fotografów Amatorów w Krakowie założone w roku 1902 z Steingraberem i Wygrzywalskim na czele, oto najważniejsze zgrupowania fotograficzne amatorskie, szerzące sztukę fotografowania.

Fotografia najżywiej rozwija się wówczas w Warszawie, gdzie przez cztery lata, od 1901 do 1905 wychodzi bardzo piękny „Kalendarz Fotograficzny" redagowany przez Karolyiego i Umińskiego i gdzie ruch ten jest najbardziej masowy oraz we Lwowie, gdzie powstaje następca Klubu, Lwowskie Towarzystwo Fotograficzne wydające w latach około 1911 „Miesięcznik Fotograficzny" prowadzony przez Hubera, Mikolascha i Świtkowskiego. W Warszawie natomiast zaczynają wybijać się tacy fotografowie jak Bułhak z Wilna, Dederko Marian i Osterloff których zjawienie się, łącznie z pracą Mikolascha i Świtkowskiego we Lwowie, a Kuczyńskiego i Rosnera w Krakowie oraz Ulatowskiego w Poznaniu zapoczątkowuje rewolucję przeciw brakowi gustu artystycznego i artyzmu w fotografii amatorskiej, nieco później zaś i zawodowej.

Przemysł fotograficzny na ziemiach polskich rozwija się nadspodziewanie dobrze. Obiektywy warszawskiej fabryki „Fos" są bardzo cenione nietylko w Polsce, papiery Lebiedzińskiego, również z Warszawy mają ustaloną reputację, a nie należy zapominać, że są to stosunkowo dawne czasy, gdy przemysł światowy nie był tym czym jest obecnie.

Pierwsza wojna światowa zamyka ten okres „fotografii burżuazyjnej" cechujący się powszechnie panującym złym smakiem estetycznym, potężnym rozwojem techniki i przemysłu fotograficznego i zapoczątkowaną rewolucyją przeciw brzydocie, rodzącą się w świecie amatorskim.

Rewolucja ta w chwili wybuchu pierwszej wojny światowej była już w pełnym rozwoju; organizacje amatorskie grupują coraz więcej ludzi o talencie artystycznym, tworzących wybitne dzieła sztuki fotograficznej.

Trzeci okres rozwoju fotografii w Polsce rozpoczyna się z chwilą zakończenia wojny i uzyskania niepodległości. Jest to okres znamienny organizowania polskiego życia fotograficznego okres wkroczenia fotografii polskiej na szeroką arenę światową, rozwoju polskiego piśmien-

nictwa fachowego i prasy fotograficznej oraz rozwoju polskiego przemysłu fotograficznego.

Niemniej jednak jest to okres, w którym fotografia służy wyłącznie klasie burżuazyjnej, w którym panują w niej tendencje kosmopolityczne, a czołowi artyści tworzą zamknięte koła „wtajemniczonych": fotografia nie przenika do szerokich kół społeczeństwa, istnieje niejako poza nurtem sztuki, poza nurtem kultury plastycznej. Jest ona uprawiana przez nielicznych wybranych dla nielicznych wybranych. Szerokie koła amatorów nie mają pojęcia o wartości fotografii jako sztuki i pogardliwie zwane „pstrykaczami" nie troszczą się o walory kompozycyjne swojej pracy, fotografując „od niedzieli" grupki przyjaciół i rodziny, bezwartościowe kompozycyjnie i technicznie.

Cały ruch fotograficzny jest w tym okresie wyraźnie rozwarstwiony na szerokie masy „zwykłych" amatorów, operujących bezmyślnie aparatem, a co najwyżej dążących do uzyskania krótkotrwałych pamiątkowych obrazków z wycieczek i wakacji oraz cienką „górną warstwę" fotografów-artystów, przejawiających niesłychaną wprost żywotność, zdobywających dla fotografii uznanie za granicą, nie mogących jednak przełamać obojętności dla fotografii jako sztuki we własnym kraju. Czynniki oficjalne odnoszą się do fotografii zupełnie obojętnie, pomocy grupie idealistów nikt nie udziela i pisma fachowe, nieraz bardzo piękne, zamierają jedne po drugich, towarzystwa fotograficzne rozwijają się dobrze jakościowo, ale bardzo słabo ilościowo, fotografia nie ma oparcia w masach fotografujących i wysoki poziom czołowych prac polskich z owego okresu maskuje wewnętrzną słabość całego ruchu.

Niemniej jednak czołowe osiągnięcia tego okresu są bardzo wysokie. Już w roku 1921 powstaje w Poznaniu pierwsze powojenne pismo poświęcone fotografii artystycznej „Światłocień" redagowane przez Ulatowskiego, ale po dwóch latach istnienia znika, by ustąpić miejsca wychodzącemu również w Poznaniu „Polskiemu Przeglądowi Fotograficznemu" redagowanemu przez Cypriana. We Lwowie w roku 1925 powstaje Miesięcznik Fotograficzny redagowany przez Switkowskiego, przekształcony następnie na „Kamerę Polską" pod tą samą redakcją. Warszawa wreszcie przywraca do życia „Fotografa Polskiego" pod redakcją Schönfelda, potem Cypriana, a wreszcie Szylita. Obok tych czołowych pism ukazuje się sporo pomniejszych, wydawanych z inicjatywy przemysłu (Nowości Fotograficzne Alfy), handlu (Wiadomości Fotograficzne Gregera) oraz innych, raczej efemerycznej natury.

Pisma te żyją kilka lub kilkanaście lat, borykają się z trudnościami finansowymi i wreszcie znikają by ustąpić miejsca nowym próbom. Literatura fotograficzna jest obfita. Cyprian, Niemczyński, Neumann, są najbardziej popularnymi autorami, Bułhak pisze o fotografii artystycznej, Cyprian dostarcza większej części podręczników na których kształci się ówczesne pokolenie młodych fotografów, Niemczyński daje doskonałe monografie z dziedziny techniki fotograficznej. Nakłady tych książek są już opłacalne (Popularny podręcznik fotografii Cypriana osiąga 11 nakładów i 110.000 egz.) ale mimo ich rozpowszechnienia fotografia ogólno-amatorska jest ciągle na niskim poziomie artystycznym i technicznym.

Towarzystwa fotograficzne z przodującym Polskim Towarzystwem Fotograficznym w Warszawie powstają we wszystkich większych miastach i grupują amatorów stojących na wyższym poziomie wiedzy fachowej i artyzmu; prócz tych towarzystw powstaje Fotoklub Polski prowadzony przez Bułhaka, grupujący czołowych artystów polskich i Fotoklub Warszawski o zbliżonych założeniach.

Wystawy krajowe i międzynarodowe mnożą się szybko; w roku 1926 mamy pierwszą w Polsce wystawę międzynarodową. Polscy fotograficy obsyłają liczne wystawy obce uzyskując tam stale poważne odznaczenia ale Bułhak, Cyprian, Mierzecka, Szporek to wystawcy przeszło połowy prac polskich za granicą w ogóle; i tu wysiłek kilku osób zastępuje masowość.

Przemysł fotograficzny uzyskuje poważne wyniki, bo takie fabryki jak Alfa i Franaszek kryją większość zaopatrzeń polskiego rynku w zakresie płyt, filmów i papieru, nie ma jednak zupełnie produkcji polskich aparatów i obiektywów ani sprzętu pomocniczego (z wyjątkiem powiększalników).

Zapoczątkowana w poprzednim okresie rewolucja przodujących amatorów przeciw panującemu złemu smakowi w fotografii daje poważne rezultaty w dziedzinie amatorskiej, bo prace czołowych fotografików wykazują na ogół wysoki poziom artystyczny i zwolna wpływają na podniesienie się ogólnego poziomu wymagań. Poziom fotografii zawodowej jest jednak ciągle raczej niski, a wyjątki od niego są nieliczne. Czołowi artyści wypowiadają się w gumie, bromoleju, przełtoku, powodowani chęcią zbliżenia się do malarstwa w błędnym przeświadczeniu że w tym zbliżeniu środków ekspresji artystycznej leży droga do sztuki.

Trudno jest wymienić wszystkich czołowych fotografów owego okresu; przeglądając katalogi wystaw najczęściej spotykamy nazwiska takie jak Bułhak, Cyprian, Dederko, Gardulski, Kruszyński, Lelewicz, Mierzecka, Neumann, Osterloff, Poddębski, Plater-Zyberk, Romer, Sunderland, Składanek, Śledziewski, Szporek, Wański, Wieczorek, Worobiew, Zdanowscy i wielu innych, równie godnych wspomnienia.

Okres ten, któryby można nazwać okresem rozwoju fotografii „elitarnej", pracującej pod hasłem „sztuka dla sztuki" jest zarazem okresem obojętności szerokich mas fotografujących, których nie udało się pociągnąć za dużymi osiągnięciami niewielu.

Druga wojna światowa położyła kres tej linii rozwojowej polskiej fotografii.

Wojna zburzyła to wszystko co stanowiło dorobek polskiej fotografii. Ludzie wyginęli lub rozproszyli się po świecie, towarzystwa przestały istnieć, ci fotograficy którzy ocaleli cały dorobek artystyczny, a nawet książki i pisma przedwojenne stały się rzadkością. Okupant niszczył z zaciekłością wszelkie ślady kultury polskiej.

Na tych gruzach rozpoczęło się odbudowywanie fotografii w Polsce Ludowej. Odbudowę oparto na zupełnie innych zasadach; zamiast anemicznej elitarności masowość, zamiast ogólnej obojętności intensywne, pełne zrozumienia poparcie Państwa i Partii, zamiast anarchii organizacyjnej silne planowe ujęcie nurtu fotografii w dwa duże prądy; amatorski o charakterze masowym i artystyczny o charakterze fachowo-zawodowym, z możliwością jednak swobodnego przenikania do niego amatorów o wysokich kwalifikacjach artystycznych i technicznych.

Państwo Ludowe otoczyło fotografię opieką dając jej status równy statusowi innych sztuk plastycznych; fotografik stał się równy malarzowi, grafikowi lub rzeźbiarzowi, a Polski Związek Fotografików stał się związkiem zawodowym równouprawnionym z innymi organizacjami zawodowymi.

Jednocześnie masowy ruch amatorski, oparty o Polskie Towarzystwo Fotograficzne z oddziałami w całej Polsce, powiązane z ruchem świetlicowym i kulturalnym w ramach Związków Zawodowych znalazł silne oparcie w Ministerstwie Kultury i Sztuki, patronującym również i Polskiemu Związkowi Fotografików. Nowo utworzony Państwowy Instytut Sztuki rozpoczyna działalność w swojej sekcji fotograficznej, zajmując się problemem sztuki.

Fotografia została uznana za potężny czynnik podnoszenia kultury plastycznej szerokich mas pracujących, na równi z innymi ruchami amatorskimi, a fotografika stała się oficjalnie uznaną gałęzią sztuki plastycznej.

Okres ten jest obecnie w pełni swego rozwoju i dlatego za wcześnie na podsumowywanie jego osiągnięć wymienianie czołowych pracowników i streszczanie wyników pracy. Natomiast należy zastanowić się nad istotą, zasięgiem i znaczeniem przemian jaki przyniósł ze sobą, bo są one tak głębokie, nieodwracalne i jedyne w swoim rodzaju, że zdecydują o roli fotografii w świecie sztuk plastycznych w przyszłości, i to nietylko w Polsce.

W początkach fotografii, sto z górą lat temu była ona w ręku zawodowców, jeżeli ich tak można nazwać. Proces uzyskiwania obrazu był tak trudny technicznie, wymagał tyle wiedzy, sprzętu i trudu, że dla amatorów w obecnym pojęciu był niedostępny.

Gdy dzięki wynalezieniu suchej płyty, następnie zaś filmu zwijanego i aparatu ręcznego fotografia stała się dostępna dla szerokich kół amatorów, zarysowała się

granica między zawodowcem, pod którą to nazwą rozumiano wówczas wyłącznie portrecistę, a amatorem, uprawiającym różne gałęzie fotografii dla własnej przyjemności.

W miarę rozszerzania zastosowania fotografii w różnych dziedzinach przemysłu, nauki i techniki kategoria fotografów zawodowych zaczęła się różniczkować, powstała specjalna grupa fotografów prasowych i technicznych, którzy nie będąc portrecistami stali się zawodowcami. Grupy te rozrastały się i różniczkowały dalej, niemniej jednak zasadniczy podział na amatorów i zawodowców-portrecistów nie został zatarty.

W okresie upadku fotografii zawodowej w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia amatorzy zapoczątkowali renesans sztuki fotograficznej, dźwigając ją z upadku i tworząc dzieła i kierunki przodujące przez bardzo długi okres czasu.

W owym okresie fotografia artystyczna, nie mogąc uzyskać uznania za sztukę obok malarstwa i grafiki weszła na fałszywą drogę naśladowania środkami technicznymi malarstwa i grafiki.

Bromolej, przetłok bromolejowy, guma jedno i wielobarwna, oto techniki zwane wówczas „szlachetnymi" w odróżnieniu od bromu, który, trzeba to przyznać, był wówczas brzydki, szary i pozbawiony wyrazu. Tymi technikami szlachetnymi posługiwali się wówczas czołowi artyści fotografowie, tworząc dzieła przypominające dzieła malarstwa lub grafiki, korzystanie odbijające od pospolitości niedoskonałego technicznie, mało giętkiego i brzydkiego bromu.

Ale droga ta nie była właściwa, bo każda sztuka ma swoje właściwe środki wyrażania się i dlatego musiała prowadzić na manowce. Niemniej powodowała ona podniesienie poziomu fotografii artystycznej, pokazała nowe możliwości, spotęgowała wymagania stawiane pod adresem fotogramu i to było bezsprzeczną postępową cecha tego okresu.

Amatorzy, bo tylko oni byli w stanie pracować tymi trudnymi i wymagającymi wiele czasu technikami zajęli przodujące miejsce w fotografii artystycznej całego świata.

To dominujące stanowisko utrzymali bardzo długo i można nawet powiedzieć, że utrzymują je na Zachodzie po dziś dzień.

Zupełnie inny był bieg wypadków w Związku Radzieckim, gdzie Rewolucja Październikowa uczyniła kulturę plastyczną właściwością mas pracujących. Fotografia jako sposób rejestracji wszystkich przejawów życia w olbrzymim państwie, jako potężna dźwignia propagandy, narzędzie prasy odrazu została postawiona na bardzo szerokiej bazie. Sieć fotokorespondentów w całym kraju, wysoko wykształcona fotoreporterka zajęły dominujące stanowisko: fotografia poszła w służbę całego narodu. To budowanie od podstaw musiało oczywiście usunąć na drugi plan fotografikę jak sztukę plastyczną, bo jej potrzeba była drugoplanowa i dopiero w miarę krzepnięcia fotografii jako narzędzia ogólnej kultury mas pracujących przychodzi kolej na rozbudowę fotografiki jako sztuki plastycznej niezależnej od doraźnych potrzeb innych dziedzin życia, mającej swoje własne cele, oczywiście powiązane z całością życia kulturalnego Związku Radzieckiego, ale powiązanej w taki sposób jak malarstwo, a nie w taki jak prasa codzienna.

Ten bieg wypadków, wynikający z głębokiego realizmu ludzi radzieckich prowadzi do budowy na szerokiej bazie oddalonej, prowadzi do bardzo poważnych wyników w logicznym rozwoju wypadków i obecnie prasa artystyczna radziecka formułuje zadania fotografiki jako niezależnej sztuki plastycznej w jej planowym rozwoju.

U nas rzeczy poszły nieco innym torem, bo inny był punkt wyjścia i inne potrzeby kraju. Nie zaczęliśmy od rewolucji typ uradzieckiego i raczej wlewaliśmy nową treść w stare formy, zwłaszcza zaś w pierwszym okresie przejściowym, gdy nasze życie fotograficzne organizowało się na nowo po wojnie

Fotografia została oczywiście silnie związana z całokształtem życia odbudowującego się kraju i z budową w nim nowego ustroju, ale zadania te przejmowała stopniowo. Wskrzeszone na nowych podstawach organizacyjnych Polskie Towarzystwo Fotograficzne i nowo utworzony Polski Związek Fotografików ujęły w swe ręce całokształt agend fotograficznych w kraju, wyciskając swe piętno na wszystkich poczynaniach w tej dziedzinie. Obie te organizacje oparły się o powołany do życia w Ministerstwie Kultury i Sztuki Referat Fotografiki, udzielający wydatnej pomocy finansowej oraz organizacyjnej całemu ruchowi fotograficznemu.

Nowe swe oblicze zawdzięcza fotografia polska skoncentrowaniu wysiłków organizacyjnych w rękach tych dwóch stowarzyszeń z jednej strony, a swej pozycji w dziedzinie kultury plastycznej w Polsce Ludowej z drugiej, przy czym ta ostatnia tendencja rozwojowa znalazła pełny wyraz w nowych formach organizacyjnych, upodobnionych do nowych form organizacyjnych innych gałęzi plastyki.

Państwo Ludowe ceni sztukę i korzysta z jej usług w bardzo szerokim zakresie, popiera wszelką twórczość artystyczną i otacza specjalną opieką artystów.

Zmienił się i kierunek tematyczny nowej sztuki; znikły prądy formalistyczne odrywające ją od życia, znikło hasło „sztuka dla sztuki", fotografia związała się z życiem socrealizm zastąpił bezpłodne kierunki panujące jeszcze stale w sztuce burżuazyjnej. Ale te zagadnienia nie mieszczą się już w ramach naszych rozważań i można tylko o nich wspomnieć w kilku słowach.

Fotografika w rękach społeczeństwa burżuazyjnego była domeną ludzi stosunkowo dobrze sytuowanych, mogących poświęcić tej pracy sporo wolnego czasu. Ci poważni amatorzy nadawali ton i kierunek fotografii artystycznej, bo niezależni od wymagań klientów, swobodni w tworzeniu mogli bez oglądania się na czas i pieniądze pracować w obranym przez siebie kierunku, bez względu na to czy ich dzieła podobały się szerokiemu ogółowi, czy też nie. Tej swobody nie mieli fotografowie zawodowi, zmuszeni dbać o uznanie klienteli, z której żyli, a której zły gust w epoce wiktoriańskiej burżuazji osiągnął bodaj swój szczyt.

Dlatego też amatorzy dźwigali fotografię na wyższy poziom, dlatego w ich rękach znalazły się „techniki szlachetne", w ich rękach były wystawy fotografii artystycznej i oni je najliczniej obsyłali

Ale z czasem wytworzyła się taka sytuacja, że ci czołowi atyści-amatorzy tworzący nieraz rzeczywiście wysokiej wartości dzieła tworzyli jedynie dla siebie i sobie podobnych. Dziełami ich szerokie społeczeństwo się nie interesowało w ogóle wystawy fotografii artystycznej były zwiedzane jedynie przez „wtajemniczonych" w arkana sztuki i w miarę upływu lat cała twórczość artystyczna w dziedzinie fotografii oderwała się zupełnie od społeczeństwa, stała się ekskluzywną twórczością „elity", pozbawioną zdrowych podstaw w jakimkolwiek ruchu masowym lub powszechnym zainteresowaniu.

Stan ten trwał i u nas przez cały okres międzywojenny, a w krajach zachodnich trwa i obecnie. Do jego utrwalenia przyczyniało się i to, że fotograf musiał być albo amatorem albo „zawodowcem" cechowym, z reguły portrecista rzemieślnikiem w obliczu prawa. Wszelka „wolna twórczość" dająca podstawę utrzymania fotografikowi wchodziła w konflikt z obowiązującymi ustawami i zmuszała fotografa bądź do skomplikowanego procederu wejścia w szeregi zawodowców poprzez egzaminy cechowe, bądź do mniej więcej nielegalnego korzystania zarobkowego z owoców swej pracy i swego talentu

Szeroka publiczność nie zgłaszała żadnych zapotrzebowań na dzieła fotografiki i wyjątkowo tylko można było sprzedawać obrazy wydawcom pism ilustrowanych czy książek. Państwo miało w tym zakresie minimalne potrzeby i zainteresowania, prasa ilustrowana była słaba i o małych nakładach Nie było niemal zupełnie rynku na dzieła fotografiki nawet jeżeli ich autor potrafił przełamać trudności prawne i faktyczne związane z jego twórczością.

Powstanie Państwa Ludowego spowodowało radykalne zmiany w tym stanie rzeczy. Pomijając już opiekę jaką darzy ono twórczość fotograficzną, stało się ono odbiorcą jej tworów i to odbiorcą na olbrzymią skalę.

Mając w ręku narzędzia propagandy i informacji, przemysł, działalność wydawniczą, szuka prawdziwie dobrych fotogramów, zamawia je u twórców, zakupuje na wystawach, nagradza na konkursach słowem, tworzy chłonny, stały rynek zbytu.

Przez nadanie fotografice rangi dziedziny twórczości plastycznej, równouprawnienie jej z malarstwem i grafiką, i to nietylko w oczach artystów i społeczeństwa, ale i w obliczu prawa Państwo Ludowe zapewniło fotografikom status wolnego artysty, nie związanego przepisami cechowymi, administracyjnymi i podatkowymi, mającego wszelkie przywileje członka związku zawodowego i jednocześnie twórcy dzieł plastyki.

Powstanie Polskiego Związku Fotografików i świadome celu prowadzenie jego działalności właśnie w tym kierunku proces ten przyspieszyło i umożliwiło pełną realizację tych właśnie postulatów, umożliwiających fotografikom oderwanie się od „klasycznego" jarzma zawodowości w wąskim pojęciu przedwojennym.

W ten sposób nastąpiło zróżniczkowanie wszelkiej twórczości fotograficznej zamiast na dwie na trzy grupy, a mianowicie:

1) Fotografia użytkowo-usługowa typu rzemieślniczego, wykonywana przez spółdzielnie fotograficzne (zdjęcia do dowodów osobistych, zdjęcia okolicznościowe, portrety typu użytkowo-pamiątkowego, fotografia dokumentarna typu mechanicznego, reprodukcje itd.).

2) Fotografika (dzieła fotograficzne o wartości artystycznej dla celów wystawowych, ilustracyjnych, prasowych, propagandowych itd.) wykonywana przez wolnych artystów zrzeszonych w Polskim Związku Fotografików i posiadających te same uprawnienia jakie posiada reszta artystów-plastyków.

3) Fotografia amatorska w postaci ruchu masowego, prowadzonego przez Polskie Towarzystwo Fotograficzne w oparciu o Związki Zawodowe, ruch świetlicowy, zrzeszenia młodzieżowe itd.

Zróżniczkowanie to jest zasadniczo odmienne od dawnego i pociąga za sobą najgłębszą zmianę oblicza fotografiki w Polsce, mającą znaczenie wybiegające poza granice naszego Państwa.

Istotą tej zmiany jest fakt, że fotografia artystyczna, czyli jak ją nazywamy fotografika, przestała być domeną amatorów, którą była przez około siedemdziesiąt lat i jest jeszcze dziś w państwach kapitalistycznych.

Dopóki fotografia artystyczna nie była powszechnie uznana za sztukę i służyła przyjemności małej grupy ludzi pracujących w tej dziedzinie i współzawodniczących między sobą w oderwaniu od reszty społeczeństwa, amatorzy musieli i mogli nią kierować, wytyczać jej cele i zadania, nie oglądając się na potrzeby społeczne i uznanie ogółu, który ich wogóle nie znał.

Ktoby w to wątpił, niech zapyta wykształconego i znającego się na sztuce człowieka o takie nazwiska jak D. O. Hill, Mortimer, Steichen, Missonne, Lewickij czy Echague; okaże się że nasz rozmówca o nich w ogóle nie słyszał, choć nazwiska te to najświetniejsze nazwiska światowej fotografii artystycznej.

Z chwilą gdy fotografika w Polsce Ludowej wyszła z tej izolacji, jej dzieła pojawiły się na ścianach „Zachęty" i innych wystaw plastycznych, a jej najwybitniejsi przedstawiciele znaleźli się w polskiej czołówce artystycznej, znikł mur dzielący fotografikę od szerokich mas konsumentów sztuki, rozszerzyła sę podstawa jej istnienia, dokonało się powiązanie jej z życiem społeczeństwa.

Malarz nie maluje dla pokazania swych prac innym malarzom, lecz tworzy dla społeczeństwa, które jest odbiorcą jego dzieł. Tak samo fotografik obecny nie tworzy, jak to czynił dawniej, dla pokazania swych prac swoim kolegom-fotografikom, lecz na zamówienie społeczne dla szerokich mas pracujących które jego dzieła oglądają, oceniają i odbierają.

Ale ta zmiana rodzaju działalności zmieniła i warunki pracy fotografików. Dawny amator, człowiek mający dość czasu i pieniędzy na uprawianie fotografii dla własnej przyjemności ustąpił miejsca twórcy oddającemu się tej twórczości zawodowo, poświęcającemu jej cały swój czas, cały wysiłek i cały talent.

Pojęcie artysty-malarza łączy się nieodmienie z pojęciem zawodowości; malarz-amator jest pojęciem stosunkowo rzadkim i znacznie mniej cenionym, bo wiadomo, że jest to człowiek uprawiający jakikolwiek zawód, obok którego maluje w wolnych chwilach, oczywiście znacznie gorzej, niż „zawodowy" artysta malarz. Nic w tym zresztą dziwnego, bo sztuka wymaga poświęcenia jej całego czasu człowieka i całego wysiłku.

To samo dziś dzieje się w fotografice; artysta-amator, fotografujący w wolych chwilach może tworzyć oczywiście dzieła wysokiej klasy, ale na ogół jeżeli chce być pełnym fotografikiem, musi poświęcić tej sztuce cały swój czas; inaczej mówiąc musi stać się „zawodowcem".

Oczywiście zawodowcem w innym tego słowa znaczeniu niż dotychczas; fotografik wyszedł już ze swego atelier, nie ogranicza się do portretów, pracuje wszędzie gdzie jest temat, a temat jest wszędzie gdzie jest człowiek i przyroda. Dzisiejszy fotografik może być portrecistą, ale najczęściej nim nie jest, bo portret to tylko mały wycinek całości twórczości fotograficznej.

Przemiana ta dokonała się stosunkowo bardzo szybko i stosunkowo niespostrzeżenie; miejsce dawnych czołowych amatorów zajęli ludzie, którzy nimi przeważnie byli przedtem, ale być przestali. Praca artystyczna pochłonęła ich całkowicie i zwolna odchodzili od swoich zawodów, by się poświęcić wyłącznie fotografice. Obok nich zaś stanęli młodzi, którzy jeszcze nie mieli okreslonego zawodu, ale już poświęcili swe siły fotografice, przekształcając swą działalność z amatorskiej na zawodową.

Dzięki tej przemianie w ludziach, do których ogół fotografujących się przyzwyczaił jako do czołowych fotografików-amatorów, głęboka zmiana oblicza fotografiki jako całości przeszła niemal niespostrzeżenie, bo nie zmienili się ludzie, nie zmienił się ich styl pracy, a tylko oni zmienili się wewnętrznie.

Zmiana ta jest nieodwracalna. Tak jak malarz czy grafik o uznanym nazwisku nie może być z zawodu księgowym lub adwokatem, a w wolnych chwilach malarzem fotografik musi zajmować się tylko fotografią. Czeka na niego tyle możliwości pracy twórczej, czeka tyle zamówień społecznych, stoi otworem tak rozległy teren działalności, że nie ma już miejsca na inny zawód. Fotografik stał się zawodowcem w nowym tego słowa znaczeniu, nie członkiem cechu i rzemieślnikiem, lecz wolnym artystą plastykiem.

Nie oznacza to oczywiście ani pogrzebania działalności amatorskiej, ani nawet umniejszenia jej znaczenia. Fotografia jest tego rodzaju sztuką, która dzięki ułatwieniom technicznym pozwala na jej uprawianie w bardzo rozmaitej skali czasu i poziomu. Ogromne rzesze ludzi uprawiają i będą uprawiały fotografię jako miłe zajęcia kulturalne, bez pretensji do sztuki; spośród nich będą stale wyłaniać się szczególnie utalentowane jednostki, zwolna przenoszące swe zainteresowania z dotychczasowej pracy zawodowej na fotografikę jako zajęcie główne.

Dziś, gdy o możliwości wykonywania zawodu fotografika nie decyduje już „terminowanie" u mistrza cechowego, egzaminy cechowe i posiadanie atelier, lecz wyłącznie talent twórczy, przejście z szeregów amatorów w szeregi fachowców jest znacznie łatwiejsze niż niegdyś i droga stoi otworem dla każdego kto ma zmysł artystyczny i chęć rzetelnej pracy.

Szeroko pojęty ruch amatorski, oparty o masy pracujące, popierany przez czynniki oficjalne jest i będzie tą bazą z której czerpać będzie fotografika, związana przez tę bazę z społeczeństwem, pracjącua dla niego i na jego zamówienie.

Fotografik uzyskał równouprawnienie z malarzem i grafikiem, przestał być amatorem bawiącym się sztuką, stał się fachowcem poświęcającym wszystkie swe siły i wszystek czas swojej sztuce. To jest zasadnicza przemiana w ruchu fotograficznym, jaka dokonała się w Polsce Ludowej w ciągu ostatnich kilku lat. Przemiana o doniosłości światowej, kończąca jałowe dyskusje „czy fotografia jest sztuką", ale stawiająca nowe wielkie wymagania fotografikom. Baczmy byśmy im sprostali.

STEFAN PORADOWSKI

Zagadnienie indywidualizmu w fotografii

(szkic estetyczny)

Każdy rodzaj Sztuki ma swe specyficzne cechy i wymaga używania właściwych jej środków wyrazu artystycznego. Dla tego też każdy twórca dzieła o cechach artystycznych winien posługiwać się techniką realizacji swych koncepcji twórczych zgodnie z wymaganiami uprawianej przez niego gałęzi sztuki.

Dzieła fotograficzne mogą mieć cechy dzieł sztuki, jeśli poza warunkami kompozycyjnymi realizują w sposób artystyczny postulat „odrębności" techniki fotograficznej — tak przecież różnej w stosunku np. do malarstwa czy grafiki.

Żeby się zorientować w tej specyfice techniki fotograficznej przyjrzyjmy się bliżej fotograficznemu procesowi twórczemu.

Artysta fotograf — przy wyborze tematu i jego ujęciu dla skomponowania obrazu fotograficznego — zastanawia się najpierw nad odrębnością i atrakcyjnością tego tematu, następnie wybierając tę czy inną koncepcję kompozycyjną, dostosowuje do tego odpowiednie środki techniczne (wybór stanowiska kamery, wybór i kierunek oświetlenia, zmierzenie czasu naświetlenia, wybór odpowiedniego negatywu filtru itd.). W procesie powstawania obrazu fotograficznego te pierwsze wymienione czynności wpływają najwięcej na indywidualność ujęcia artystycznego i na wartość samego obrazu fotograficznego. Dalszy proces opracowywania nie jest już właściwym aktem twórczym w ścisłym znaczeniu, chociaż może wpłynąć w znacznym stopniu na charakterystykę i odrębność każdego wykończonego fotogramu.

Jeśli fotografujący trzyma się ściśle techniki fotograficznej (jak np. brom), to postępuje wtedy zgodnie z duchem sztuki fotograficznej, wymagającej realistycznego oddania pomysłu z pierwszej fazy wspomnianego już fotograficznego aktu twórczego. Używanie innych technik (jak np. olej, guma, przesadny retusz czy fotomontaż) odbiera danemu obrazowi jego specyficznie fotograficzny charakter i tym samym obniża jego wartość jako samodzielnego dzieła sztuki. Olej, guma i silny retusz pozwalają wprawdzie na podkreślenie indywidualnych intencji autora; jednak przez to, że posługują się metodami wziętymi z grafiki czy malarstwa, nie dadzą w efekcie czystego wartościowego dzieła fotograficznego lecz pewnego rodzaju konglomerat różnych sztuk plastycznych.

Takie „mieszane" dzieło fotograficzne może być nieraz bardzo efektowne i ciekawe; nie mniej jednak robi z reguły wrażenie raczej odrębnej maniery plastycznej a nie indywidualnie poczętego czystego dzieła fotograficznego. Oczywiście, że wiele z tych technik „mieszanych" znajduje wcale szerokie pole praktycznego użytku (jak np. zdobnictwo, plakat, ilustracje prasowe itd.); nie można jednak tych walorów traktować na równi z indywidualnie skoncypowanymi dziełami czysto fotograficznymi czy czysto malarskimi wzgl. graficznymi. Pewne podobieństwa procesów technicznych powstawania obrazu w poszczególnych rodzajach sztuki zasadniczo nie mają żadnego wpływu na ocenę wartości indywidualnie skomponowanych dzieł.

W stosunku do fotografii warto zwrócić uwagę na nierzadki objaw stosowania obfitego retuszu i nadmiernego używania czarnego tonu (szczególnie u profesjonalistów). Kłóci się to nie tylko z poczuciem realizmu (tak specyficznego dla sztuki fotograficznej), ale mimowoli nasuwa także asocjacje jakiejś natrętnej maniery, służącej do pokrycia braków rzeczywistego talentu twórczego. Tego rodzaju „ulepszane" fotogramy zaliczyć należy do dzieł mniej udanych jeśli nawet nie do zdegenerowanych.

To samo odnosi się także w niemniejszym stopniu do przesadnego farmerowania i nadawania światłom obrazu przesadnie bijącej w oczy bieli (często zażółconej resztkami „Farmera"). Nierzadko bowiem, np. u zawodowców, tych białych efekciarskich światełek (blików) jest tyle, że zabijają one logikę kierunku światła oraz krzyczą swą pretensjonalnością i brakiem dobrego smaku — jeśli nie brakiem jakiegokolwiek talentu twórczego.

Przy okazji warto tu zwrócić uwagę, że celowość użycia jakiegoś rodzaju środka technicznego (jak np. retusz) ma tylko wtedy sens jeśli przyczynia się do podkreślenia głównej idei obrazu i logiki kompozycyjnej gdyż chaotyczny wzgl. pretensjonalnie po dwzględem techniki wykonany obraz fotograficzny nie może być traktowany jako natchnione dzieło sztuki mimo sporego „sztukmistrzostwa" autora.

Indywidualność twórcy fotograficznego musi się uzewnętrznić: wyborem tematu, jego wyodrębnieniem i ujęciem (wyborem punktu ujęcia i oświetlenia) oraz dostosowaniem techniki negatywowej i pozytywowej do podkreślenia głównej idei obrazu.

Na zakończenie chcę jeszcze zwrócić uwagę na wartość artystyczną fotomontażu. Moim zdaniem fotomontaż ma sens artystyczny jedynie wtedy, jeśli się pokrywa z możliwościami realistycznymi, to znaczy jeśli daje obraz możliwy także do zrealizowania zwykłym sposobem fotograficznym przy realnej możliwości istnienia odpowiednich warunków w rzeczywistości. Dawanie fotomontażu czysto abstrakcyjnego i zbyt fantazyjnego odbiega zupełnie mimo pozoru od techniki czysto fotograficznej, zbliżając się raczej do rysunku, malarstwa czy grafiki, w których to dziedzinach odręcznych artysta ma z natury rzeczy nieograniczone możliwości fantazjowania i kojarzenia rzeczy czy scen nawet nierealnych. Paradoks stąd wynikły łatwo można wytłomaczyć postulatem „prawdomówności i objektywizmu" kamery fotograficznej, co przesądza przecież z góry o nastawieniu psychicznym przy oglądaniu dzieł fotograficznych i ich ocenianiu.

HENRYK KADEN

Bez kropki

(Artykuł dyskusyjny)

Jest modne teoretyzowanie w dyskusjach nad tematami do obrazów fotograficznych któreby nie narażały twórców na zarzut tzw. „formalizmu". Zawsze, gdy nowe prądy artystyczne wypierały stare kierunki — dochodziło do starć i namiętnych dyskusji. Te starcia wynikały spontanicznie i były cenne, gdyż w ogniu polemik krystalizowały się i dojrzewały poglądy zwalczających się wzajemnie kierunków artystycznych. Czy obecnie jesteśmy świadkami zjawiska tego samego rodzaju? Nie stawiając kropki nad i, zastanówmy się nad niektórymi aspektami tego zagadnienia.

Nie chodzi tutaj o sprawę definicji naukowej realizmu socjalistycznego. O ile taka istnieje to i wówczas pozostaje otwarte zagadnienie interpretacji. Nie myślę także o kwestionowaniu pewnej zgodności cechującej teoretyczne rozważania nad istotą socrealizmu.

Mnie chodzi o drugą stronę medalu. Istota zagadnienia leży mianowicie nie w teoretycznych wywodach, ale w ich praktycznej realizacji.

A ta sprawa wygląda zgoła odmiennie. Okazuje się bowiem, że gdy trzeba przystąpić do oceny konkretnych fotogramów, gdy trzeba dać jasną odpowiedź na pytanie, czy dany fotogram jest, czy nie jest socrealistyczny — wtedy ...katastrofa.

Wtedy obrazy dzielą się samorzutnie na dwie kategorie. Do pierwszej zaliczają się, bez wątpliwości u krytyków fotogramy których temat jest dobitnie lewicowy (np. fragmenty manifestacji i uroczystości partyjnych), takie których treścią jest praca robotnika, chłopa lub pracującego inteligenta, oraz takie które wyraźnie propagują korzyści płynące z ustroju ludowego (np. wczasy). Natomiast do kategorii drugiej należy wszystko inne. Podział ten nie oznacza, że obrazy ostatniej kategorii nie mają żadnej szansy dostania się do grupy fotogramów socrealistycznych. Ale w tym względzie budzą wątpliwości o rozmiarach wprost proporcjonalnych do tego w jakiej mierze swą treścią oddalają się od tematu fotogramów uważanych za niewątpliwie socrealistyczne — tych z pierwszej kategorii.

Oczywiście istnieją fotogramy tak wyraźnie nie socrealistyczne (np. o tematyce abstrakcyjnej), że te nie budzą żadnych wątpliwości — podobnie jak zdjęcia o programowej tematyce socjalistycznej nie budzą wątpliwości w odwrotnym sensie. O fotogramach jawnie i oczywiście należących do rodziny ochrzczonej mianem „formalizmu" tutaj jednak nie mówimy, gdyż w praktyce fotogramy takie pozostają w tekach swych twórców, którzy nie próbują już nawet wysyłać tych prac na wystawy, czy konkursy.

Powszechnie utarło się przekonanie, że z punktu widzenia socrealisty najistotniejszą cechą obrazu plastycznego, stanowiącą o jego wartości — jest propagandowy charakter najlepiej wyrażający się w ujęciu reporterskim.

Z tego przekonania wywodzi się także usiłowanie nadania fotogramowi piętna socrealistycznego za pomocą odpowiednio dobranych tytułów. Są i tacy, którzy twierdzą, że od tytułu tylko zależy, czy dane dzieło jest lub nie jest socrealistyczne. Oczywiście jest to przesada. Nie mniej bez tytułów organizatorzy wystaw mieli by kłopotu o wiele więcej niż mają.

O takim właśnie, a nie innym pojmowaniu socrealizmu upewnia nas oglądanie obrazów nagromadzonych na wystawach. Jeżeli eksponat nagrodzony nie posiada wyraźnie programowej treści — to stało się tak albo zgoła wyjątkowo albo przez omyłkę jury, której błąd zostanie niewątpliwie wytknięty przez krytyków. Dzieje się tak zapewne dlatego, że jury, pragnąc uniknąć ewentualnych zarzutów, dla bezpieczeństwa woli nagradzać fotogramy uchodzące w opini ogółu za niewątpliwie socrealistyczne, dzięki swej dobitnie jednoznacznej tematyce. W ten sposób łatwiej jest uniknąć zarzutu, że nagrodzono dzieło „formalistyczne". Ta praktyczna ostrożność podyktowana jest doświadczeniem, że tam gdzie kończy się programowy reportaż, tam się również kończy uchwytne kryterium „socrealistyczności" W konsekwencji, autor fotogramu pozbawionego tej uprzywilejowanej treści nie może być pewny dnia, ani godziny w której go ktoś nazwie formalistą, ale jednego może oczekiwać z dużym prawdopodobieństwem — ten dzień i ta godzina nastąpi.

Tak wygląda, w grubym skrócie, strona praktyczna zagadnienia. Czy jest ona zgodna z wypowiedziami naszych teoretyków socrealizmu w fotografii? Czy w taki sposób wyobrażają sobie oni praktyczną realizację ich wywodów?

Nie dla wszystkich odpowiedź na te pytania jest jasna i oczywista, dlatego zwolennicy socrealizmu dzielą się w praktyce na dwa obozy, prowadzące dyskusje ożywione, ale nie zawsze bogate w głębszą treść. Jedni to ci, którzy, nie definiując tego wyraźnie, uznają za fotogramy socrealistyczne — w praktyce — tylko programowy reportaż. Drudzy to ci, którzy takie tendencje zwalczają w teorii, nie umiejąc przeciwnikom jednak przeciwstawić żadnej innej konkretnej koncepcji, która by nie sprowadzała socrealizmu do tak ciasnych ram, a zarazem zamykała go w pewnych, praktycznie uchwytnych, granicach.

Ci pierwsi, ci „nadgorliwcy", opatrzeni tym mianem przez Adama Johanna (O oportuniźmie i lewactwie w fotografii polskiej — Nr 18 Swiata Fotografii) oni wiedzą, przynajmniej w swoim przekonaniu, czego się praktycznie trzymać. Natomiast ci drudzy, którzy nie chcą się narazić na zarzut „lewactwa", kroczą jak w gęstym lesie podczas bezksiężycowej nocy. Nadgorliwcy przyczynili się do pozbawienia naszych wystaw z najwartościowszych obrazów — ci drudzy tolerują ten fakt, nie mając lepszej koncepcji do przeciwstawienia tamtym. Jednych i drugich łączy przekonanie, że jedynie socrealizm jest stylem, który ma mieć prawo obywatelstwa na wystawach — nie wiedzą tylko dokładniej na czym ten styl ma w praktyce polegać, jeżeli nie na reportażu.

Z powyższej sytuacji niektórzy wyciągają wnioski, które sprowadzają się do poglądu, że socrealizm w fotografice nie może w ogóle być niczym innym jak fotografią reporterską. Twierdzą, zwolennicy tego poglądu, że teoretyczne zaprzeczanie tej, dla nich, oczywistej prawdzie — nie znajduje żadnego potwierdzenia w praktyce wystawowej. Jeżeli bowiem wystawa jest socrealistyczna, to ma charakter wybitnie reporterski. Jeżeli tego charakteru nie ma — socrealiści taką wystawę niechybnie skrytykują i nie uznają za zgodną z dezyderatami socrealizmu. Powiadają dalej, że wprawdzie teoretycy socrealizmu potępiają ten stan rzeczy, ale praktyka jeszcze nie potwierdziła słuszności ich założeń, a mianowicie, że możliwe jest stworzenie stylu, który nie będąc **tylko** fotografią reporterską, będzie zarazem socrealizmem.

Nie mam zamiaru zapuszczać się w rozważania analizujące słuszność powyższego poglądu.

Pragnę jednak zwrócić uwagę, że sytuacja, taka jaka obecnie jest, wymaga zdania sobie wyraźnie sprawy z potrzeby zachowania pewnych ostrożności. Nie jest bowiem słuszne mniemanie jakoby właśnie w fotografice socrealizm mógł łatwiej znajdować swe urzeczywistnienie niż w innych gałęziach plastyki. Pozycja fotografiki jest raczej szczególnie trudna.

Narzędziem malarza jest pendzel i farba. Jeżeli przy pomocy tych narzędzi malarz zdoła odtworzyć, mniej lub więcej udatnie, wycinek rzeczywistości, choćby nawet dokonał tego bezdusznie i bez inwencji twórczej, to w ogólnej opinii dziełu jego nie zagraża dyskwalifikacja tylko z tego powodu, że reprodukcja rzeczywistości jest zbyt mechaniczna i wierna. Przeciwnie — może to być nawet powodem uznania i podziwu dla sprawności ręki.

Obraz malarski nosi na sobie piętno „artystyczności" wynikające przede wszystkim z tego, że jest rękodziełem w znaczeniu ogólnie przyjętym. Cecha rękodzieła jest deską ratunku dla malarskiego wytworu wszędzie tam, gdzie brak innych powodów do uznania go za dzieło sztuki. Dlatego obraz malarski będący „kiczem" jest jeszcze niejednokrotnie przez laików wyżej stawiany w hierarchii artyzmu od prawdziwie pięknego fotogramu arcydzieła. Jest to wynikiem niezrozumienia istoty fotografiki (która też jest „rękodziełem") i wogóle istoty sztuki, ale są to myślowe nawyki o których nie można już nie pamiętać i nie liczyć się z nimi.

Fotografika nie cieszy się takimi przywilejami. W sztuce wywalczyła sobie prawo obywatelstwa stosunkowo niedawno i nie wszyscy to zrozumieli i przyjęli. O ile rzemieślnicza trudność sporządzenia obrazu w technice malarskiej jest sprzymierzeńcem malarza w sensie ugruntowania jego pozycji artystycznej — o tyle pozorna łatwość sporządzenia fotografii (nie fotogramu — co nie jest powszechnie rozróżniane), jest wrogiem numer jeden dla fotografiki — w tym samym sensie.

Wymagania realizmu stawiają przed malarzem trudności techniczne, które może pokonać nie tylko tym łatwiej im lepszym jest rzemieślnikiem, ale przede wszystkim im bogatszą ma wyobraźnię przestrzenną, potrzebną do „przetłomaczenia" widzianego modelu trójwymiarowego na płaszczyznę dwuwymiarową. Potrzeba pracy wyobraźni odpada tylko przy kopiowaniu nie wycinka rzeczywistości, ale innego obrazu dwuwymiarowego.

Element wyobraźni będzie więc konieczny nawet u malarza tworzącego dzieła na wskroś naturalistyczne i pozbawione wszelkich innych walorów artystycznych.

Inaczej u fotografa. Do wykonania poprawnego zdjęcia o charakterze reporterskim wystarczy opanowanie rzemiosła, bez krzty wyobraźni przestrzennej.

Oczywiście nie wystarczy to dla stworzenia dzieła sztuki. Dla stworzenia dzieła sztuki potrzeba nie tylko wyobraźni przestrzennej, ale ponadto wyobraźni twórczej. Zasada ta odnosi się do każdego artysty (a więc i do malarza), ale o ile malarz może się przystroić w piórka artysty za pomocą opanowania rzemiosła z dodatkiem wyobraźni przestrzennej, której posiadanie jest u niego konieczne i przez to wyróżnia go od innych śmiertelników — o tyle fotografikowi nie wystarczy znajomość rzemiosła by uchodzić za artystę. Posiadanie wyobraźni przestrzennej sugeruje posiadanie wyobraźni twórczej. Laik nie zawsze dostrzeże różnicę, co jest tym trudniejsze im mamy do czynienia z lepszym rzemieślnikiem. Fotografik nie może imponować samym faktem produkcji czytelnych obrazów, samą umiejętnością „przetłomaczenia" wymiarów, bo posługuje się „maszyną", która to podobno za niego robi.

Wprawdzie aparat rejestrując rzeczywistość, „widzi" ją inaczej niż my **przywykliśmy** widzieć i z tego względu jest tylko narzędziem takim jak każde inne, którym musi kierować ręką artysty by powstało dzieło sztuki, ale dla wyprodukowania fotografii pozbawionej aspiracji artystycznej obchodzi się bez fotografika. Wystarczy fotograf, wystarczy nawet „pstrykacz".

I tak, jak nie każdy spostrzega i rozumie różnicę pomiędzy obrazem namalowanym z wyobraźnią przestrzenną ale bez wyobraźni twórczej, a obrazem namalowanym z wyobraźnią twórczą — tak nie każdy spostrzega i rozumie różnicę pomiędzy fotografią a fotogramem. Ale to niezrozumienie w dziedzinie malarskiej sprowadza oba obrazy, w pojęciu laika, do poziomu równorzędnej sztuki i w rezultacie pomaga rzemieślnikowi „przeszfarcować" się do szeregów artystów-malarzy, nie obniżając utrwalonej już pozycji malarstwa, jako sztuki. Natomiast niezrozumienie różnicy pomiędzy fotografią a fotogramem sprowadza fotogram, w pojęciu laika, do poziomu fotografii — nie odwrotnie. To w rezultacie krzywdzi fotografika, pozbawiając go zasłużonego lauru artysty, a fotografikę spycha do poziomu rzemiosła.

W interesie fotografiki leży zatem unikanie wszelkich niejasnych sytuacji. Na wystawy nie należy dopuszczać obrazów poddających w wątpliwość artyzm fotografiki. Oczywiście — sztuka jest pojęciem relatywnym i nigdy nie można się zabezpieczyć przed zarzutami w stosunku do niektórych eksponatów. Całokształt wystawy nie powinien jednak budzić wątpliwości.

Zdjęcia reporterskie mogą mieć charakter artystyczny. Podobnie jak i inne rodzaje twórczości. Ale właściwością wspólną dla wszystkich rodzajów artystycznego tworzywa jest, że dzieła sztuki nie występują nigdy masowo w jednej tylko gałęzi twórczości. Trzeba je wyławiać z różnych dziedzin. Jeżeli, z zasady, ogranicza się zasięg poszukiwań, ogranicza się zarazem możliwości złożenia kolekcji dzieł na najwyższym poziomie artystycznym które są w danym czasie dostępne. W ten sposób dochodzi do obniżenia poziomu wystaw.

Dlatego przerost reporterki na naszych wystawach fotograficznych grozi zachwianiem się pozycji fotografiki jako sztuki.

Słuszne i pożyteczne są zatem wypowiedzi na łamach Świata Fotografii, których autorzy piętnowali nieusprawiedliwione uprzywilejowanie zdjęć reporterskich kosztem wszelkich innych rodzajów twórczości.

EDMUND ZDANOWSKI

Historyczny zjazd polskich artystów fotografików

Gościnny, choć nader szczupły, lokal Zaiksu przy ul. Śniadeckich w Warszawie ledwie zmieścił członków Polskiego Związku Fotografików którzy przybyli 28 czerwca ze wszystkich stron kraju aby uchwalić nowy statut związkowy. Uchwalenie tego statutu stało się doniosłym wydarzeniem w historii fotografii bowiem Związek Polskich Artystów Fotografików po raz pierwszy został prawnie usankcjonowany przez nasze władze państwowe i włączony do rodziny twórczych związków artystycznych.

W ciągu stu kilkunastu lat istnienia fotografia stała się nie tylko powszechnie użyteczną jak chleb codzienny i gazeta, stała się nie tylko nieocenionym narzędziem i pomocnicą nauki nie tylko tworzy własną naukę — stała się również precyzyjnym i potężnym narzędziem i środkiem artystycznej twórczości.

Ta młoda sztuka plastyczna od zarania swego istnienia może poszczycić się mnogością nazwisk najrozliczniejszych narodowości. Artyści ci stworzyli dzieła o nieprzemijającej wartości. Już znakomite osiągnięcia artystów fotografików w końcu dziewiętnastego wieku W. Stasow określił jako próby, jako wstęp do historii fotografiki. Od tego czasu historia ta wzbogaciła się niepomiernie a jeszcze nie można powiedzieć, że wyrzekła ostatnie słowo.

W światowym gronie artystów fotografików, w ich przodujących szeregach, znalazły się również polskie nazwiska o wybitnym ciężarze gatunkowym. Sztandarowym imieniem fotografiki polskiej stało się imię Jana Bułhaka, który gorliwie, niestrudzenie i szeroko po świecie głosił wysoką kulturę fotografiki polskiej, a w kraju przez całe swoje życie walczył o jej dostojność i należne miejsce wśród nauk.

W okresie przedwojennym, miłośnicy fotografii pięknej skupiali się w różnorodne zespoły i tam dzielili się swymi osiągnięciami, tam kształciła się i uszlachetniała sztuka i myśl fotograficzna, rozwijała się nauka w światowej skali. Luminarze tego ruchu przekazywali swoje umiejętności młodym, wspomagali ich i dźwigali ku sobie.

Duszą polskiej społeczności fotograficznej, najlepszym nauczycielem artyzmu fotograficznego był Jan Bułhak. Jego niestrudzona, pełna zapału i zawsze młodzieńczego entuzjazmu działalność nauczająca i wychowawcza, niezwykła pracowitość i zdolność organizacyjna, jego ogromna wrażliwość i przychylność dla młodych talentów fotograficznych, jego gorące umiłowanie ojczystego kraju i jego kultury, jego mistrzowska sztuka i pióro sprawiły, że Imię jego zrosło się w jedną całość z fotografiką polską a dzieła jego pióra są czymś jedynym w piśmiennictwie fotograficznym. Z imieniem związana jest i dzisiejsza pozycja fotografiki polskiej. Nie złamany utratą w czasie działań wojennych bezcennego dla fotografiki dorobku artystycznego, literackiego i bibliotecznego, stanowiącego dorobek pracowitego życia, repatriowany do kraju w 1945 roku rozpoczyna od nowa pracę twórczą i organizacyjną skupiając fotografików i zakładając Polski Związek Fotografików. Po jego śmierci w 1950 r. jego uczniowie i wielbiciele starają się nadal realizować jego najszlachetniejsze postępowe wskazania.

W fotografii artystycznej, zwanej w Polsce fotografiką, odźwierciadlają się stosunki społeczne tak samo, jak w innych dziedzinach artystycznej twórczości. I polska fotografika nie była oderwana od klas społecznych. Dzieła fotografików polskich przedstawiają zróżniczkowaną mozaikę kierunków i stylów aż do momentu twórczych poszukiwań metodą realizmu socjalistycznego. W różnorodności twórczej zawsze dominuje nastrojowość i romantyzm, odróżniająca fotografikę polską wśród innych narodowości. „U nas nawet łopata musi być romantyczna" padły słowa w dyskusji. I dlatego referat o realiźmie socjalistycznym mówiący o realnym romantyźmie socjalistycznym budującym pałace kultury i wprowadzającym książkę pod strzechy był przerywany szalonymi

oklaskami, świadczącymi o porywającej idei i chęci całkowitego opanowania jedynej prawidłowej metody twórczej, jaką jest realizm socjalistyczny.

I cóż w tym dziwnego kiedy oczy przybyłych na zjazd są pełne wizji czarownej koronki rusztowań MDM, przez którą przeświecają szlachetne tynki niezliczonych jasnych domów — „szklanych domów" — mówiących o rozpoczętym jasnym życiu. Cóż dziwnego, że jedna z członkiń zbłądziła wśród tych radośnie okoronkowanych gmachów nie mogąc znaleźć ulicy Śniadeckich po półrocznej nieobecności w stolicy. Możnaby szepnąć, że nie tylko nowe domy oczarowały realną wizją socjalistycznej Warszawy, ale też i ich budowniczowie, przodownicy pracy uśmiechający się zwycięsko i radośnie z ogromnych portretów.

Zjazd zgromadził blisko stu artystów fotografików na ogólną ilość stu czterdziestu. W gronie tym znalazły się dwa pokolenia dojrzałych i doświadczonych fotografików i przedstawiciele trzeciego, najmłodszego pokolenia.

Związek skupił więc tych, którzy z trudem, mozołem, błądząc nieraz ale z entuzjazmem i pasją wzbogacali kulturę narodową i ogólnoludzką którzy wytrwale służyli sztuce fotografiki, którzy bezskutecznie ubiegali się o należne im stanowisko w mieszczańskim społeczeństwie, i tych, którzy od zaczątków swojej twórczości spotkali się z życzliwością i opieką społeczeństwa i władz. Twórczość fotograficzna bowiem w Polsce Ludowej nabrała takiego rozmachu o jakim nie można nawet było śnić w Polsce kapitalistycznej. Świadczy o tym ogromna ilość wystaw i konkursów, liczne i hojne nagrody i zakupy celujących obrazów fotograficznych. Fotografika weszła w służbę społeczną, otrzymuje ona naczelne wytyczne i wskazówki, jest otoczona opieką Państwa.

Warunki stworzone dla twórczości fotograficznej zapewniają całkowitą realizację szerokich planów twórczych i usługowych, jakie fotografika polska stawia na najbliższą przyszłość.

A więc poszerzenie i pogłębienie wiedzy o świecie i nauki o społeczeństwie; gruntowne opanowywanie twórczej metody realizmu socjalistycznego; bardziej intensywna służba społeczeństwu, współpraca z nader szerokim ruchem amatorskim, Polskim Towarzystwem Fotograficznym i ze szkołami fotograficznymi; dalsza rozbudowa i doskonalenie pracy związkowej i zespołów twórczych; rozszerzanie i zacieśnianie stosunków z fotografiką zaprzyjaźnionych krajów; podjęcie prac naukowych upośledzonych i zaniedbanych w Polsce kapitalistycznej — oto cele i zadania ostro zarysowane do spełnienia przez brać związkową, jako dalsza, intensywniejsza kontynuacja rozpoczętej działalności po odzyskaniu niepodległości Polski.

Bogata historia fotografii światowej i fotografiki polskiej czeka wciąż na naukowe opracowanie. Istnieje nader poważny zbiór materiałów muzealnych, który stanowi zaczątek historycznego muzeum fotograficznego. Muzeum to powinno powstać w stolicy. Istnieje również zaczątek centralnej biblioteki fotograficznej. Takie pasjonujące cele do realizowania stoją przed Związkiem Polskich Artystów Fotografików w najbliższym okresie działalności.

Wspomniane trzy pokolenia fotografików polskich mogą mienić się szczęśliwymi, albowiem najstarsi naocznie widzą urzeczywistnienie dążeń ich całego życia, starsi czynnie mogą realizować te pasjonujące zadania, a młodzi mogą czynnie uczestniczyć w tej pracy, wnosząc młody entuzjazm twórczy i czerpiąc bezpośrednio z bogatych doświadczeń starszych towarzyszy.

Fotograficy polscy w pełni zdają sobie sprawę z tego że nie zdołali by nigdy zrealizować zamierzeń o własnych siłach i zająć należnego im miejsca pośród pracowników kultury i sztuki. Fotograficy polscy zdają sobie sprawę z tego, że musiał najprzód zabrzmieć wystrzał „Aurory", że musiał przyjść od wschodu legendarny żołnierz radziecki razem z polskim, że musiały zabrzmieć słowa Manifestu Lipcowego aby w Resorcie Kultury i Sztuki PKWN mógł powstać referat fotografiki.

I dlatego w rezolucji zobowiązali się jak najściślej złączyć swoje siły w patetycznej narodowej pracy przy realizacji Wielkiego Planu i w nierozerwalnej z nim walce o Pokój.

Rozjeżdżali się wdzięczni władzy ludowej i Partii, realnie marząc o następnym zjeździe w Pałacu Nauki i Kultury, symbolu niezłomnej przyjaźni wielkiego Narodu Radzieckiego i najpewniejszej Ostoi Pokoju.

Gdynia, w lipcu 1952 r.

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Węglan potasowy

K_2CO_3

Synonimy: potaż, potaż kalcynowany.

Nazwy obce: łac.: Kalium carbonicum; niem.: Kaliumcarbonat, Kohlensaures Kalium, Pottasche; ang.: Potassium Carbonate, Carbonate of potash; franc.: Carbonate de potasse.

Postać i własności:

Biały, drobno krystaliczny zbity proszek o nieco żrącym smaku, bardzo łatwo rozpuszczalny w wodzie (wydzielając przy tym ciepło). Przy 15° C rozpuszcza się w wodzie w stosunku 1 : 0,9 przy 100° C w stosunku 1 : 0,64. Na powietrzu łatwo przyjmuje wilgoć i rozpływa się. W alkoholu jest nierozpuszczalny. Roztwór wodny wykazuje reakcję alkaliczną i absorbuje kwas węglowy z powietrza, tworząc dwuwęglan potasowy.

Sposób fabrykacji:

Przez wysycanie ługu potasowego przy pomocy dwutlenku węgla. Potaż, otrzymuje się również z węgla wywarowego przez ługowanie, oddzielanie od siarczanu i chlorku potasowego oraz węglanu sodowego.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń:

Węglan potasowy ogrzany na druciku platynowym barwi płomień palnika na fioletowo (oznaczenie potasu). Roztwór węglanu potasowego zadany rozcieńczonym kwasem mineralnym, wydziela dwutlenek węgla (kwas węglowy) burząc się przy tym silnie. Tożsamość soli potasowej można ustalić jeszcze w następujący sposób: roztwór potażu zadajemy kwasem nadchlorowym aż do reakcji kwaśnej. Powinien wytrącić się biały osad.

Dla celów fotograficznych można używać produkt chemicznie czysty. Potaż surowy jest zawsze zanieczyszczony chlorkiem i siarczanem potasowym i dlatego dla celów fotograficznych nie nadaje się. Produkt czysty, powinien rozpuszczać się w wodzie w stosunku 1 : 1 szybko i nie powinien tworzyć żadnego osadu. Jeżeli roztwór potażu zakwaszony kwasem azotowym aż do kwaśnej reakcji i zadany roztworem azotanu srebrowego tworzy biały osad, oznacza to obecność zanieczyszczeń chlorkami. Jeżeli natomiast zakwaszony roztwór potażu daje z chlorkiem barowym biały osad, oznacza to, iż są obecne zanieczyszczenia siarczanami. Jeżeli osady występują w niewielkich ilościach, produkt można jeszcze używać.

Zastosowanie w fotografii:

Jako środek alkalizujący wywoływacze, używamy węglanu sodowego. Daje przy tym negatywy nieco kontrastowsze. W silnie rozcieńczonych roztworach może być używany do osłabiania przekopiowanych światłokopii. W roztworach wodnych (1 : 1) służy do szybkiego suszenia negatywów, gdyż pochłania wodę z żelatyny. Po skopiowaniu takiego negatywu należy go jednak jeszcze raz dobrze wypłukać.

Sposób przechowywania:

W słojach szklanych szczelnie zamkniętych, najlepiej korkiem zakręcanym. Nie używać słoi z korkiem szklanym szlifowanym, gdyż będą trudności z ich otworzeniem.



Przedłużanie zdolności wywołującej wywoływaczy

Zdolność użytkowa każdego wywoływacza zależna jest od stopnia utlenienia substancji wywołującej. Im silniejsze utlenienie tym szybsze zużycie wywoływacza. To też chcąc przedłużyć „życie" wywoływacza, należy starać się, by utlenienie jak najbardziej opóźnić. W tym celu należy przestrzegać następujących kilku reguł i stosować je w praktyce.

1. Ograniczyć jak najbardziej dopływ powietrza do gotowego zestawu wywoływacza. Butle w których jest on przechowywany muszą być zawsze szczelnie zakorkowane. Wolna przestrzeń między lustrem płynu a korkiem winna być jak najmniejsza. To też butelki napełniać aż do korka, a gdy część płynu zużyjemy, dosypujemy do reszty, czystych perełek szklanych wypełniających ubytek z płynu.

Do zestawienia wywoływacza jak i przy jego rozcieńczaniu używać tylko wody przegotowanej, uwolnionej w ten sposób od powietrza. Woda pobrana bezpośrednio z sieci wodociągowej zawiera dużo tlenu i jest przez to dla naszych celów nieprzydatna.

Rozpuszczając poszczególne składniki należy unikać gwałtownego i energicznego mieszania płynu by niepotrzebnie nie wprowadzać do niego powietrza (tlenu)

2. Używać chemicznie czystych chemikalii. Szczególne baczenie należy przy tym zwrócić na substancje tzw. konserwujące. Przy używaniu siarczynu sodowego zaleca się oznaczyć jego stopień zanieczyszczeń i procentowość (patrz Świat Fotografii Nr 26, strona 18)

3. Zamiast soli sodowych używać lepiej sole potasowe, gdyż jak wykazały badania chemików, wywoływacze z węglanem potasowym (potażem) i wywoływacze z wodorotlenkiem potasowym trudniej się utleniają niż wywoływacze z węglanem sodowym (sodą) i wodorotlenkiem sodowym.

4. Przestrzegać właściwej kolejności przy rozpuszczaniu poszczególnych składników. Właściwa kolejność podana jest zwykle w recepcie. Przed rozpuszczaniem substancji wywołującej, rozpuścić przed tym nieco substancji konserwującej. Temperatura nie powinna przekraczać 45° C.

5. W miarę możności zestawiać i używać roztwory skoncentrowane i standartowe oddzielnie dla każdego składnika. (Patrz Świat Fotografii Nr 25, str. 19 Uniwersalny wywoływacz.

Alkalia dodawać bezpośrednio przed użyciem.

Uzyskiwanie miękkich powiększeń z kontrastowych negatywów

Miękkie powiększenia z bardzo kontrastowych negatywów można uzyskać (wg Windischa) wywołując je w następującym wywoływaczu:

Roztwór I.:	woda	200 cm
	pirokatechina	16 g
	siarczyn sodu kryst.	5 g
Roztwór II: 10-%	roztwór wodorotlenku potasowego	

Do użycia miesza się: 200 ccm wody, 5 ccm roztworu I, 5 ccm roztworu II, 10 kropli 10% roztworu bromku potasoweg. Używać najlepiej papier o twardej gradacji. Obraz początkowo ukazuje się bardzo delikatnie i dopiero powoli nabiera pożądanej siły. Obraz otrzymuje zarazem brązowo-czarny ton.

Pęcherzyki w papierach fotograficznych

powstają szczególnie z powodu zbyt stężonego utrwalacza oraz często z powodu zbyt alkalicznego wywoływacza. Powodem odstawania emulsji jest ciśnienie osmotyczne w papierze wskutek różnicy koncentracji soli w poszczególnych płynach. Zapobiec można przez rozcieńczenie utrwalacza. Na 1 litr wody najwyżej 100 g tiosiarczanu. Można też zmniejszyć ciśnienie osmotyczne przez. płukanie odbitek wpierw w wodzie nie czystej, lecz zawierającej w litrze jedną łyżkę soli kuchennej a potem dopiero w czystej.

Momentalne szarzenie całej odbitki

ewentualnie z tworzeniem się metalicznego połysku, spowodowane bywa brakiem bromku potasowego w wywoływaczu lub zanieczyszczeniem wywoływacza. Dodać do wywoływacza kilka kropli roztworu 10% bromku potasowego.

Białe okrągłe plamki

na papierze powstają przy masowej przeróbce (jeśli większą ilość odbitek równocześnie wywołuje się) z powodu dostania się baniek powietrza między odbitki. Zapobiec można przez staranne zanurzanie odbitek do wywoływacza oraz poruszanie ich podczas wywoływania

Rozpuszczanie utrwalacza

Tiosiarczan sodowy rozpuszczać w wodzie wodociągowej podgrzanej do 35° C, nie wyżej. Utrwalacz można używać w ciepłocie nie przekraczającej 24° C, i nie niższej jak 16° C.



Ks. B. Talandzewicz, Ostrołęka n/Narwią.

Dziękujemy za miłe słowa uznania dla pracy nowego Kolegium Redakcyjnego. Kącik „35 mm" i „16 mm" będzie stale rozszerzany i coraz ciekawszy. Stałe informowanie o wszystkich nowościach fotograficznych jest naszym celem który w miarę możliwości będziemy realizować. Wszystkie z tych nowości jak nowe typy aparatów akcesoria fotogr. itp. są do nabycia w sklepach MHD PDT (w Warszawie w CDT), oraz Centralnego Zarządu Przemysłu Precyzyjnego i Optycznego. Tam też można zasięgnąć wszelkich bliższych informacji, względnie skierować konkretne zamówienie. Przed niedawnym czasem, można było tam też otrzymać bardzo dobre precyzyjne aparaty do powiększeń z automatycznym nastawianiem ostrości. Zieleń pinakryptolową można otrzymać w sklepach z odczynnikami chemicznymi Centrali Chemicznej. Dotychczas nie zauważyliśmy, aby był brak książek T. Cypriana. Wszystkie księgarnie oraz sklepy MHD z artykułami fotograficznymi, prowadzą sprzedaż tych książek. Dziwi nas więc fakt, że nie można było otrzymać ich w Warszawie.

Prosimy nie zapominać o nas, i ponownie pisać.

J. Kanadys, Lublin.

Krytyczne uwagi Kolegi co do dotychczasowego kierunku redagowania Świata Fotografii są słuszne.

Usilnym naszym dążeniem jest, by wszystkie dotychczasowe błędy zostały usunięte i naprawione. Czy wysiłki nasze są słuszne i celowe, okaże czas i czytelnicy.

Do jednego z sukcesów, można zaliczyć już chciażby regularniejsze ukazywanie się naszego pisma. O innych trudno jeszcze mówić, gdyż zbyt mało czasu upłynęło od chwili przejęcia Redakcji w nowe ręce. Nie wszystkie jednak propozycje podane przez Kolegę dadzą się zrealizować. I tak np. nie można w żadnym wypadku zre-

zygnować z wkładek z reprodukcjami całostronicowych zdjęć, gdyż większość Czytelników wypowiada się raczej za powiększeniem ilości tego rodzaju reprodukcji. Z powodu trudności technicznych nie możemy na razie reprodukować zdjęć w formacie 4,5 × 6 cm by przeprowadzać ich krytykę. W niedalekiej przyszłości jednak uczynimy to. Format czasopisma musi też pozostać bez zman, gdyż mniejszy wydaje nam się nieracjonalny, nie wniósłby zresztą żadnych oszczędności a zdekompletowałby dotychczasowe roczniki. Większość czasopism miesięcznych wychodzi w tym formacie, proszę porównać chociażby Problemy, Horyzonty Techniki, Wszechświat i tyle innych fachowych miesięczników.

Przy końcu roku zamieścimy skorowidz rzeczowy i alfabetyczny. Rozszerzenie niniejszej Skrzynki Zapytań, zależy wyłącznie od samych Czytelników. Każdy list Czytelnika będzie przeanalizowany, i zawsze udzielimy wyczerpującej odpowiedzi na każde pytanie, poradę lub tp. Propozycje Kolegi co do umieszczania przez Czytelników ogłoszeń handlowych, dołączenie ankiety na temat Świata Fotografii zostaną w przyszłości zrealizowane.

Dziękujemy za życzenia pomyślnych wyników pracy i prosimy o pamięć.

Kazimierz Horbulewicz, Poznań.

Dlaczego przy używaniu utrwalacza hartującego jest tak ważnym dokładne płukanie kliszy lub pozytywu, pomiędzy kąpielą wywołującą i utrwalającą? W jaki sposób można poznać, że zdolność hartująca została wyczerpana? Z jakiej przyczyny zachodzi zmętnienie emulsji fotograficznej po użyciu kąpieli hartującej?

W utrwalaczach z ałunem chromowym lub potasowym, wytrąca się jako osad wodorotlenek lub siarczyn, przez co kwasowość kąpieli zostaje ograniczona. Kąpiel taka, staje się wówczas mętna i zatraca swoje własności hartujące. Przez dodanie kwasu octowego, własności te, można napowrót odzyskać. Jest więc teraz zrozumiałym, że dodanie wszelkich alkaliów — a więc chociażby wywoływacza który jak wiemy posiada odczyn zasadowy — obniża kwasowość kąpieli utrwalająco-hartującej i ogranicza przez to jej własności hartujące. Z tego też powodu, dokładne opłukanie po wywołaniu jest konieczne pod rygorem szybkiego wyczerpania się kąpieli utrwalająco-hartującej. Oczywiście, iż o ile dany wywoływacz zawiera więcej składników zasadowych np. węglanu sodowego lub siarczynu sodowego, tym większa wymagana jest dokładność gruntownego wypłukania kliszy lub fotogramu. Przy użyciu utrwalacza hartującego w którego skład wchodzi ałun, tworzy się czasem na emulsji fotograficznej osad siarczynu glinowego. Ma to miejsce szczególnie przy użyciu wywoływacza z znaczną ilością siarczynu sodowego. I w tym wypadku pomaga dokładne wypłukanie wywoływacza przed włożeniem kliszy do utrwalacza. Należy też kliszę po włożeniu do utrwalacza często poruszać.

Kazimierz Horbulewicz, Poznań.

Która z recept na utrwalacz hartujący daje lepsze wyniki? czy recepta zawierająca w swoim składzie ałun potasowy? Którą z nich należy w praktyce stosować?

Ogólnie biorąc, własności hartujące obydwu kąpieli są równorzędne. Jednakże kąpiel z ałunem potasowym dłużej zachowuje swoje własności hartujące, gdyż mniej jest wrażliwa na alkalia (wywoływacz!) Zwracam uwagę na poprzednią odpowiedź udzieloną Koledze Trzęsowskiemu, znajdzie w niej Kolego pewne ciekawe dane o utrwalaczach hartujących. Za słowa uznania dla naszej Redakcji, — dziękujemy.

Zygmunt Chwaliński, Nowe Miasto n/Wartą.

Co nazywamy roztworem nasyconym?

Roztworem nasyconym nazywamy taki roztwór, w którym w określonej temperaturze nie rozpuszcza się więcej jakieś ciało, np. sól lub tp. Zazwyczaj w temperaturze podwyższonej, następuje łatwiejsze rozpuszczenie niż w temperaturze niskiej.

Ciekawostki

Zdolność refleksyjna reflektorów

zależna jest w głównej mierze od materiału z którego wykonany jest reflektor. Największy współczynnik odbicia posiada polerowane i lakierowane srebro (92%), a najmniejszy — polerowana stal nierdzewna (55%). Ponieważ jednak reflektory winny być lekkie, stosuje się często do ich budowy glin (aluminium). Jego współczynnik odbicia wynosi 87%. Oczywiście podane liczby odnoszą się do nowych i nieużywanych reflektorów. Ważnym jest też kształt reflektora uniemożliwiający rozpraszanie się światła.

Obliczenia chemików wykazują,

że ca 75% srebra zawartego w emulsji kliszy, błony lub papieru fotograficznego, — przechodzi po utrwaleniu do utrwalacza. A więc znikoma część, bo zaledwie 25% srebra tworzy właściwy obraz fotograficzny.

Rosyjski chemik-amator

Aleksy Pietrowicz Bestużew-Rumin jako pierwszy, bo już w roku 1725 zauważył, że roztwory soli żelazowych są czułe na światło słoneczne. Dopiero w dwa lata później, niemiecki uczony J. H. Schulze zauważył światłoczułość soli srebrowych.

Prawnik - Fotografikom

Z prasy dowiadujemy się, że Sejm uchwalił nową ustawę o prawie autorskim. Ustawa ta nie została ogłoszona do chwili oddania do drukarni niniejszego numeru, wobec czego nie mogłem się dotychczas zapoznać z jej treścią. Chociaż nowa ustawa, nie będąc ogłoszoną, jeszcze nie obowiązuje, to jednak myślę, że kolejny, systematyczny wykład o prawie autorskim w fotografice lepiej jest odłożyć do czasu, gdy będę miał możność poinformować Moich Czytelników o świeżych przepisach w prawie autorskim i również na nich oprzeć moje dalsze wyjaśnienia i komentarze.

Dzisiaj ograniczam niniejszą rubrykę do udzielenia odpowiedzi jednemu z Czytelników.

M. G. z Łodzi — Wykonał Pan kilka zdjęć fotograficznych i za zdjęcia te otrzymał Pan od pewnego wydawcy zapłatę „wg cennika fotograficznego". Pyta się Pan, czy po wydrukowaniu reprodukcji tych zdjęć w pewnym podręczniku popularno-technicznym będzie się Panu należało „autorstwo"?

Niestety w swym liście zreferował Pan stan faktyczny zbyt lakonicznie, by można było udzielić Panu kategorycznej odpowiedzi. Z załączonych do listu drukarskich odbitek fotograficznych wynika, że fotografie mają charakter poglądowo-techniczny i że raczej wykonane one były przez Pana na wyraźne zlecenie wydawcy podręcznika. Należy zatem sądzić, że wręczając fotografie wydawnictwu musiał Pan wiedzieć, iż przeznaczone są do zreprodukowania i do druku. Skoro, w tych warunkach zainkasował Pan wynagrodzenie, można uważać, że zawierało ono także honorarium za zreprodukowanie fotografii drukiem, a nie stanowiło zapłaty jedynie za same fotografie bez prawa reprodukcji.

Jeżeli tak było, nic więcej od wydawcy nie należy się Panu.

Wzmianka w liście o pobraniu wynagrodzenia „wg cennika fotograficznego" — niczego nie wyjaśnia, bo aktualnie istnieje parę różnych cenników.

Gdyby jednak wynikało z transakcji (której przebiegu Pan nie podał), że dotyczyła ona tylko sprzedaży samych fotografii, a zapłacona cena nie obejmowała cesji prawa reprodukcji, to w takim razie mógłby Pan żądać zapłaty oddzielnego honorarium autorskiego, względnie odszkodowania, przy zachowaniu warunków oraz na zasadach opisanych i wyjaśnionych w niniejszej rubryce w numerze 26 Świata Fotografii.

mgr Henryk Kaden



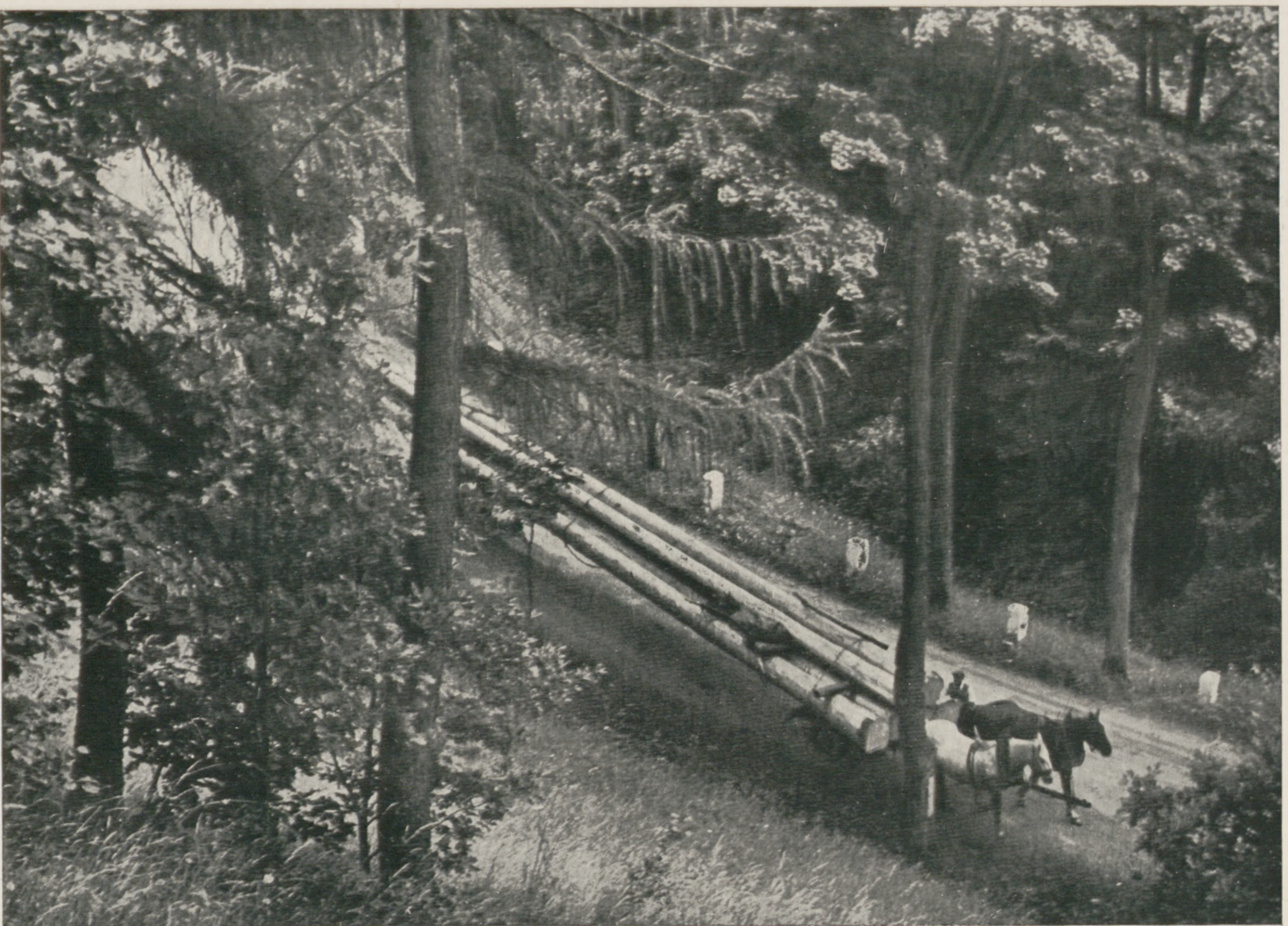
Budowniczowie
brom

Tadeusz Link
Gdynia



Szałasy
brom

Jan Korpal
Szklarska Poręba



Drwale
brom

Stanisław Krakowiak
Częstochowa



Budowa Placu F. Dzierżyńskiego
brom

Stanisław Kolowca
Kraków

(Ciąg dalszy ze str. I okładki)

nięciu, omawianie wystaw z przed pół roku (chociaż równolegle recenzje pisane przez dwóch czy więcej autorów nie powinny budzić zastrzeżeń wysuwanych przez p. Wyszomirską — nie wszystkich nudzi wszystko poza elementarzem, a rzekomy brak dobrych recenzentów nie powinien skłaniać do zarzucania w ogóle tego działu), aktualności z myszką itp. nie podnosiły powagi czasopisma, studząc zapały najbardziej oddanych czytelników.

UWAGI NA TEMAT OSTATNICH CZTERECH NUMERÓW. Kącik humoru tylko w Nr 25, czemu nie we wszystkich?

Kronika, aktualności — reprezentowane w bardzo szczupłych rozmiarach. A przecież drobne wiadomości najłatwiej wprowadzają w nastrój „czytelnictwa".

Zupełny brak wiadomości o zagranicznym przemyśle fotograficznym.

Recenzje przydługie, nużące.

Brak dostatecznej ilości krótkich korespondencji ze wszystkich oddziałów PTF.

Brak przeglądu zagranicznej prasy fotograficznej.

Brak charakterystyki ukazujących się w sprzedaży na naszym rynku materiałów światłoczułych i gotowych wywoływaczy i utrwalaczy (a byłoby o czym pisać!). Brak omówień cech istniejących w sprzedaży kamer fotograficznych i dodatków do nich. Brak postulatów, ba w ogóle zainteresowania się działalnością czynników kierujących importem aparatów fotograficznych i przyborów do nich.

Może te ostatnie uwagi można by uznać za wypełnienie zagadkowego zwrotu użytego przez p. Wyszomirską, zarzucającą dotychczasowej redakcji naszego miesięcznika: „... brak szerokiej platformy..."?

Dziękując za powyższe, cenne wypowiedzi, dowodzące szczerej troski o jedyne w Polsce pismo fotograficzne, pragniemy zauważyć dla uniknięcia ewentualnych nieporozumień, że wydrukowanie artykułu G. Wyszomirskiej pt. „Bój o czytelnika" nie oznacza samo przez się, by tezy tego artykułu stanowiły odzwierciedlenie stanowiska i zamiarów Redakcji. Artykuł ten wywołał, jak to widzimy z napływających listów, wiele protestów ze strony naszych Czytelników.

Jakkolwiek autorka „Boju o czytelnika" kierowała się niewątpliwie jak najlepszymi chęciami, to jednak jej uwagi mogły wywołać w umysłach Czytelników taki obraz warunków pracy w Redakcji, który jest dość odległy od rzeczywistości.

Wprawdzie doraźnie Wydawnictwo dysponuje dostatecznymi środkami finansowymi, ale przecież nie tylko od ilości posiadanych pieniędzy zależą rozmary nakładu i objętość poszczególnych zeszytów. Ograniczymy się do zwrócenia uwagi, że papier drukarski jest towarem reglamentowanym, a drukarnia przyjmuje zamówienia tylko wg zatwierdzonego planu. Poza tym koszt każdego numeru Świata Fotografi m u s i być skalkulowany w taki sposób, aby nie przekroczył tzw. dopuszczalnego limitu.

Należy o tym wszystkim pamiętać także przy dyskusji nad szatą graficzną pisma.

Ponieważ ewentualne zwiększenie ograniczonego nakładu nie jest uwarunkowane jedynie wzmożeniem popytu ,ale jest uzależnione przede wszystkim od wyżej wspomnianych czynników nie podporządkowanych Redakcji, ani Administracji pisma, zatem nie wydaje się celowe korzystanie z usług P. P. K. „Ruch" dla rozprowadzenia bardzo drobnej ilości egzemplarzy, pozostałej po zaspokojeniu prenumeratorów. Zresztą Administracja czyniła już z „Ruchem" próby, które nie zachęcają do ich powtórzenia. Kolportażu za pośrednictwem M. H. D. itp. przedsiębiorstw nie udało się na razie zorganizować z podobnych przyczyn. Nie zrażamy się jednak trudnościami i będziemy czynili nadal wysiłki zmierzające do jak największego ułatwienia nabywania naszego pisma.

Narazie jednak uważamy, że problem rozprowadzania całego obecnego nakładu byłby najprościej rozwiązany, gdyby zainteresowały się tym szczerze poszczególne Zarządy oddziałów P. T. F. Gdyby w każdym Oddziale P. T. F.'u tylko co drugi członek kupował organ Towarzystwa, nakład każdego numeru wyczerpywałby się natychmiast, a dla wielu członków zabrakło by egzemplarzy. A wolno chyba przypuszczać, że pismo winno dochodzić w pierwszym rzędzie do rąk „peteefowców", to jest do tych, którzy stanowią grupę ludzi szczególnie zainteresowanych problemami fotografii, czemu dali zewnętrzny wyraz właśnie przez wstąpienie do szeregów Towarzystwa.

W tym sensie należy chwilowo rozumieć praktycznie „bój o czytelnika". Pozyskiwanie szerokich mas czytelników byłoby do zrealizowania przy możliwości zwiększenia nakładu, a to, jak już powiedzieliśmy, nie jest zależne tylko od nas samych.

Kuhl Stanisław z Nowej Huty — Dziękujemy za słowa uznania dla naszego pisma oraz za pożyteczną krytykę. Postaramy się zrealizować Pana postulaty, a więc także rozbudować dział informacyjny. Dotychczas celowo ograniczaliśmy jego rozmiary aby nie podawać „aktualności z myszką", jak to Pan odnośnie przeszłości zauważa trafnie. Mamy nadzieję, że pismo ukazujące się w tym roku regularnie, pozostanie takim nadal, a przecież dopiero przy zachowaniu tego warunku można bieżąco informować czytelników o wszelkich aktualnościach na rynku fotograficznym. Niestety na nieregularne ukazywanie się pisma mają przede wszystkim wpływ czynniki od Redakcji niezależne.

Zresztą prosimy zapoznać się z odpowiedzią poprzednią, gdyż ona dotyczy także zagadnień, które Pan poruszył w swym liście.

Aktualia anno Domini 1841

„Biblioteka Warszawska". Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi, donosi w r. 1841 tom I, str. 428 „Rozmaitości":

„P. Raité posłał akademii Paryskiej obrazy dagereotypowane na papierze srebrnym. Podług niego są one tak trwałymi jak otrzymane na blasze i równie szybko przez działanie światła się uskuteczniają. Próby wykonane utwierdzone zostały przez siarkan 1-szy sodowy (hyposulfite de soude). Przy tej robocie najpierwszą jest czynnością przyklejenie papieru srebrnego na tekturę, a skoro tenże wyschnie, posypanie go trypłą i wygładzenie przez powolne pocieranie na sucho bawełną; wtedy powłoczka jodowa z łatwością może już być nadaną — Dla zrobienia widocznym obrazu, służy merkuryusz, przez spłukiwanie zaś zapewnia się jego trwałość. Próby tak wykonane mogą bez zepsucia iść pod prasę."

* * *

„P. Presehtl zawiadomił listownie akademię o sposobie, którego z korzyścią użył do utwardzania obrazów słonecznych (photogenique) na metalu: Brał on roztwór stężony na siarczyku wodornego amonii (wodo siarkanu amonii) mieszał go z trzema lub czterema częściami co do objętości wody czystej, poczem w tym rozcieku zanurzał blachę z obrazem słonecznym, starając się utrzymać ją w położeniu pionowym; jedna minuta już była dostateczną do wycieniowania obrazu. Następnie zanurzał blachę w wodzie czystej, a po pewnym przeciągu czasu osuszał ją. Tym sposobem zrobiony obraz, nie daje się zetrzeć, nawet można go pocierać palcami bez najmniejszej szkody. Części błyszczące metalu przez siarczyk, farbują się na szaro, a części zaś zamalgamowane są nietkniętymi. Można także w obrazie różne tworzyć odcienia, przez zgęszczenie płynu lub przedłużenie zanurzenia; zbyt długie jednak działanie zmienia światło na żółto."

ROZMAITOŚCI

HUMOR

Reguła mieszania roztworów

Chcąc otrzymać roztwór 80%-owy z roztworu 96%-owego i 75%-owego, piszemy następujące wzory:

96 % → 80 % ← 75 %

Z tak napisanych liczb, odczytujemy w kierunku strzałki, powstałą po odjęciu różnicę.

96 → 80 → 5
75 → 80 → 16
21

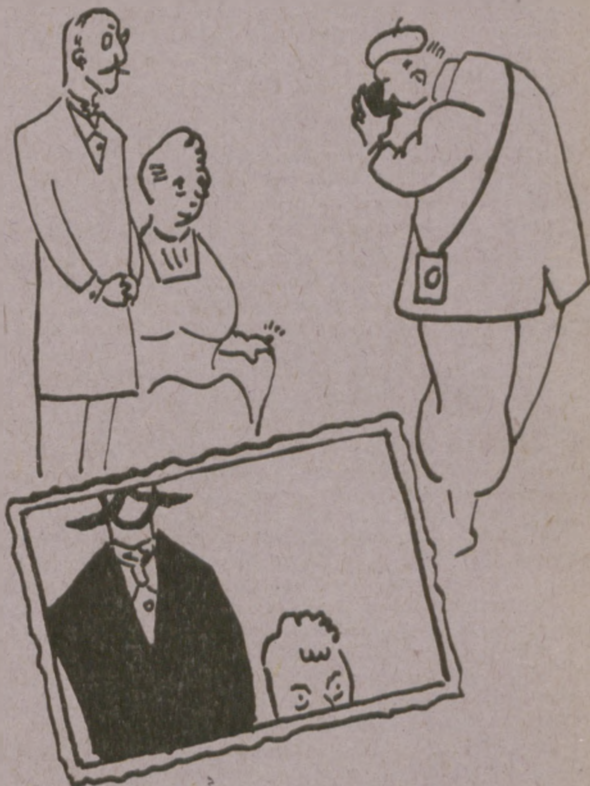
Przez zmieszanie 5-ciu części 96%-owego roztworu i 16-tu częściami 75%-owego roztworu otrzymamy 21 części 80%-owego roztworu.

Przykład następny:

Chcąc otrzymać roztwór 40%-owy z roztworu 96%-owego i czystego rozpuszczalnika (0%-go), należy:

96 → 40 → 40
0 → 40 → 56
96

Zmieszać 40 części wagowych roztworu 96%-owego i 56 części rozpuszczalnika.



WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAGUJE KOLEGIUM. REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. — Redakcja nie zwraca nadesł. rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. — Konto PKO V-1188/113 i NBP V O/M 410-113-20. — Cena ogłoszeń: cała str. 300 zł; ½ str. 180 zł; ¼ str. 105 zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz 60 groszy — (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

Pozn. Zakł. Graf. 2 — Zam. 1416/52 — K-3-38124 — Nakład 1300 — Pod. do druku 3. 10. 52 Druk ukończ. 7. 10. 52

Papier druk. sat. kl. V A1/60g

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71

CENA 4 ZŁ

Okładkę projektował art. grafik Maciej Wierciński